HANDBUCH
DER
KUNST-
WISSEN
SCHAFT

WULFF
ALTCHRISTLICHE
UND
BYZANTINISCHE
KUNST
II

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

O. Wulff

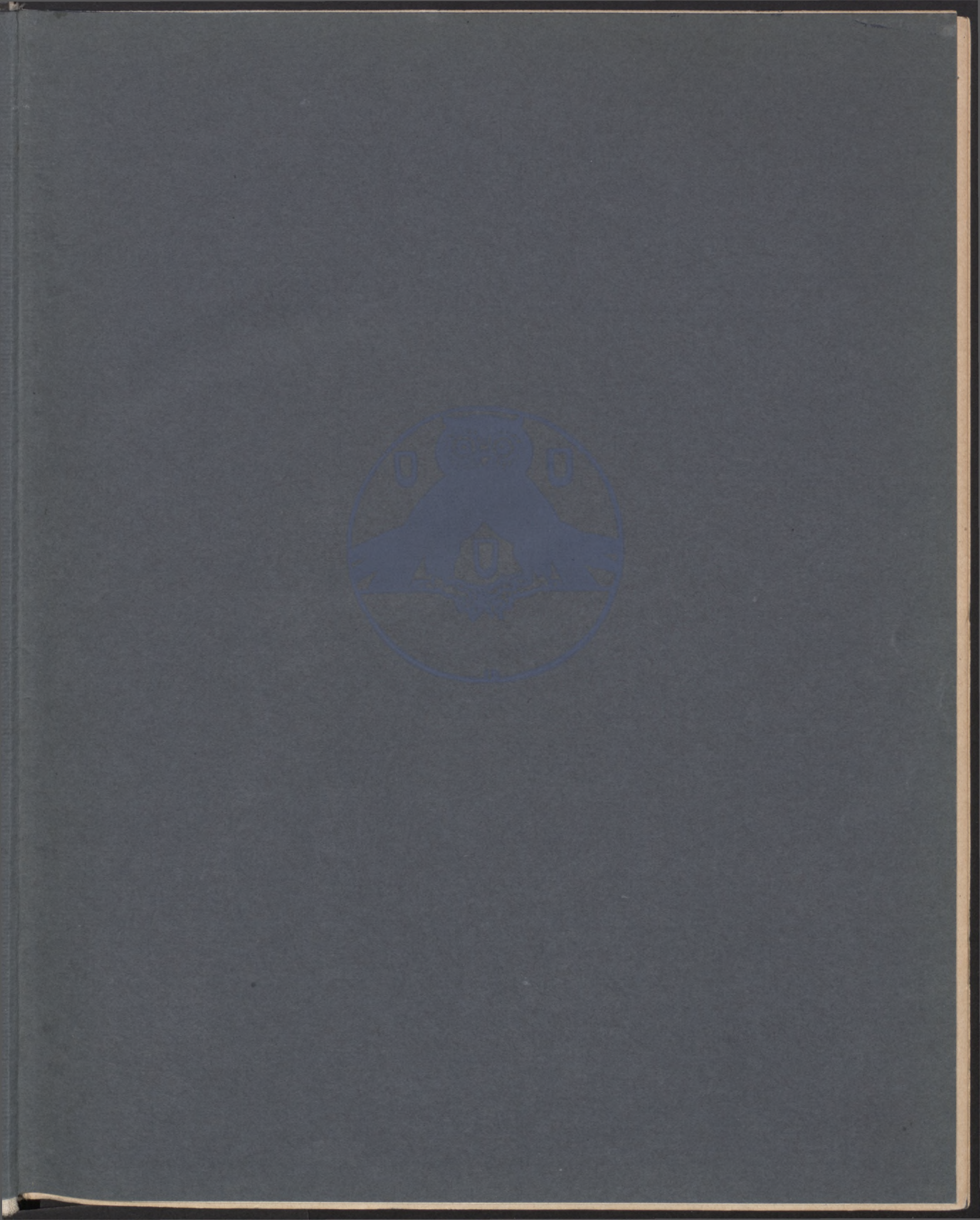
Altchristliche und byzantinische Kunst

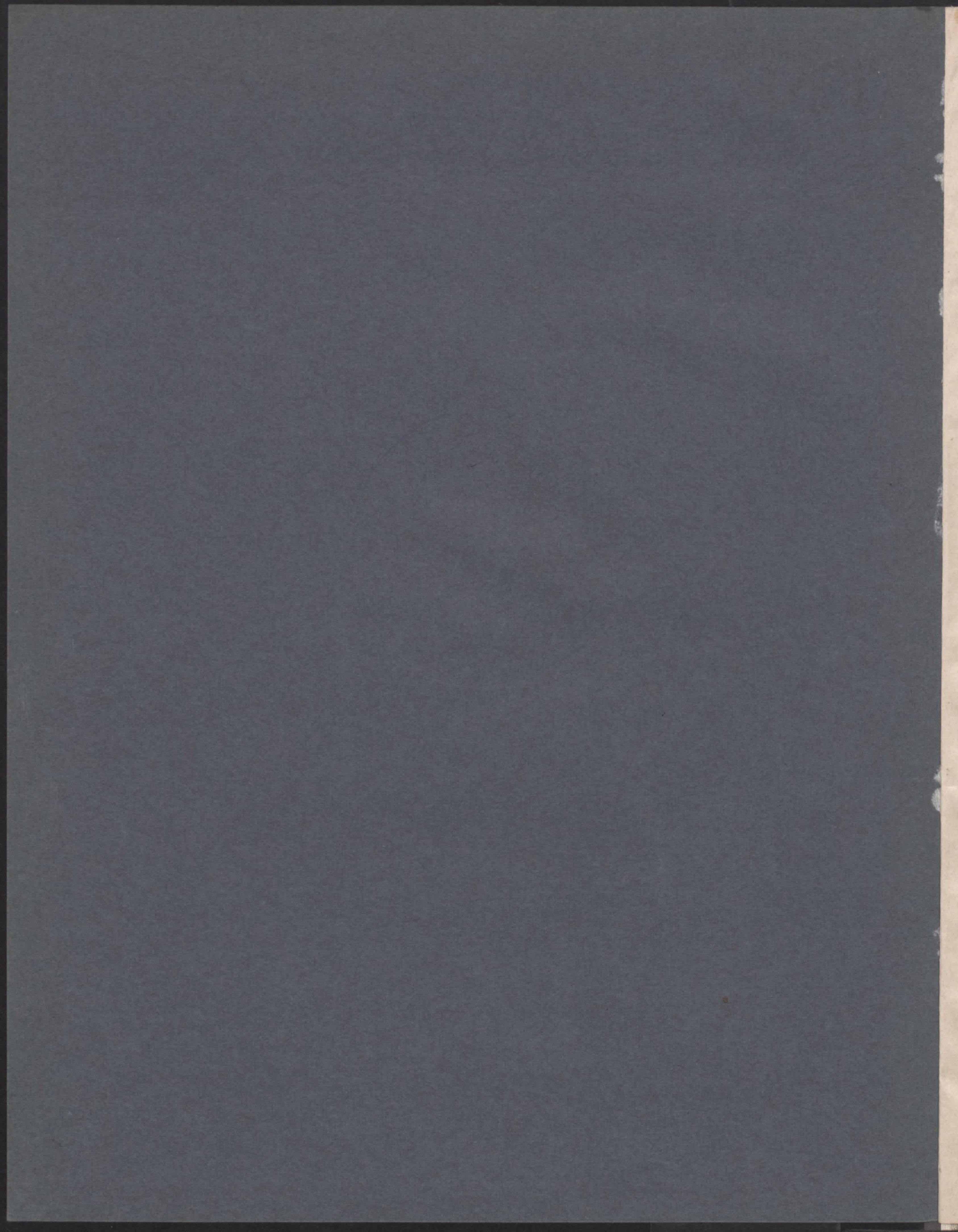
·II·

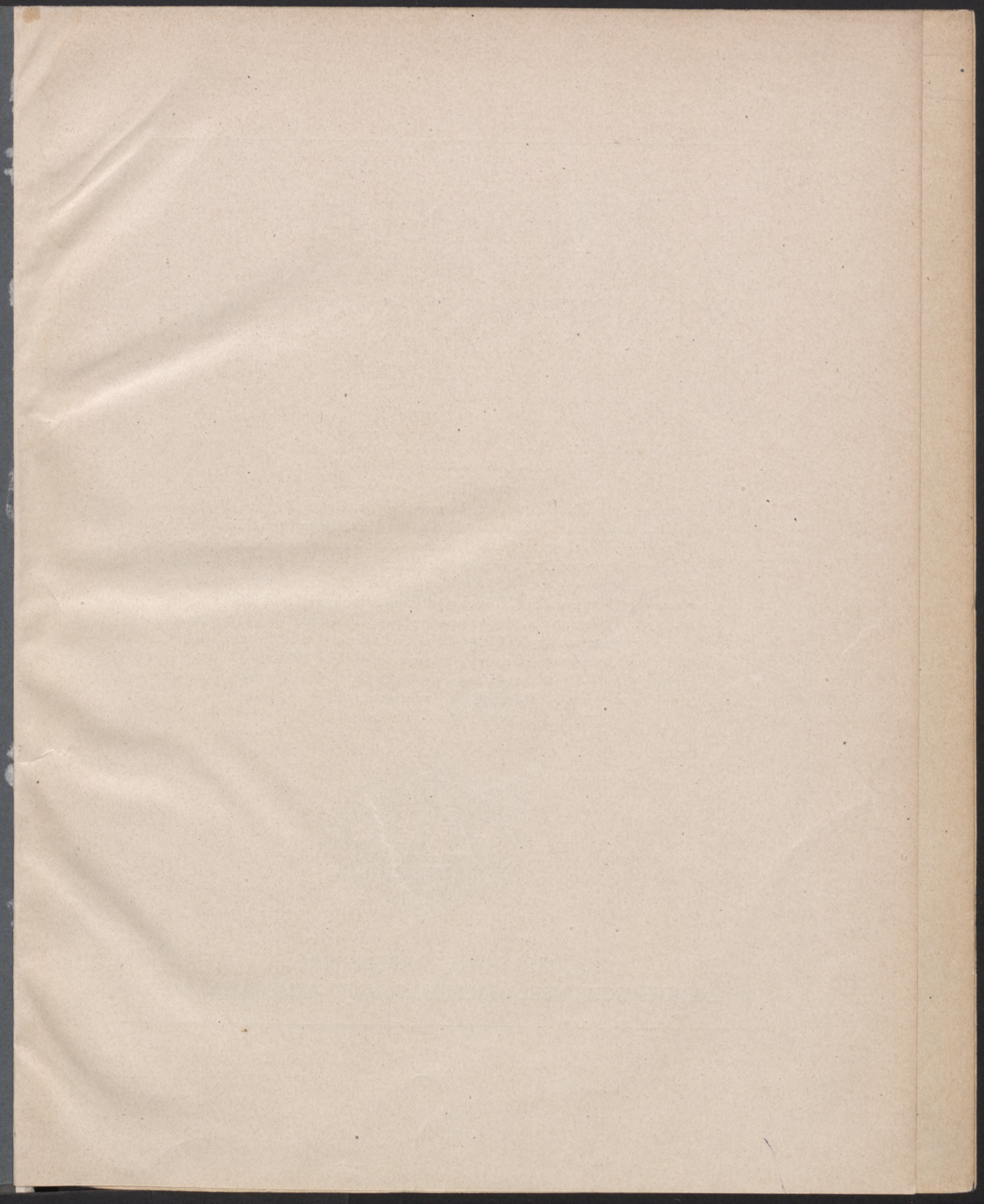




·LIB·
EX RIS
K A N T
·DR·KURT·
·BACHE·
H·B







HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. **Baum**-Stuttgart; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Privatdozent Dr. **E. Diez**-Wien; Privatdozent Dr. **K. Escher**-Zürich; Konservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-München; Professor Dr. **W. Friedlaender**-Freiburg; Professor Dr. **A. Grisebach**-Breslau; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Professor Dr. **H. Jantzen**-Freiburg; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Prof. Dr. **P. Schubring**-Hannover; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. **W. Vogelsang**-Utrecht; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

ALTCHRISTLICHE UND BYZANTINISCHE KUNST

VON

PROF. DR. OSKAR WULFF

Kustos am Kaiser-Friedrich-Museum
Privatdozent an der Universität in Berlin

II.

DIE BYZANTINISCHE KUNST

VON DER ERSTEN BLÜTE BIS ZU IHREM AUSGANG

Berichtigter Neudruck
Siebentes bis zwölftes Tausend



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.



F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN



Gebet des Jesaias
Miniatur aus dem Pariser Psalter, Bibl. Nat., Cod. gr. N. 139
(Nach einer Aquarell-Kopie von F. Piper im Kupferstich-Kab. in Berlin)

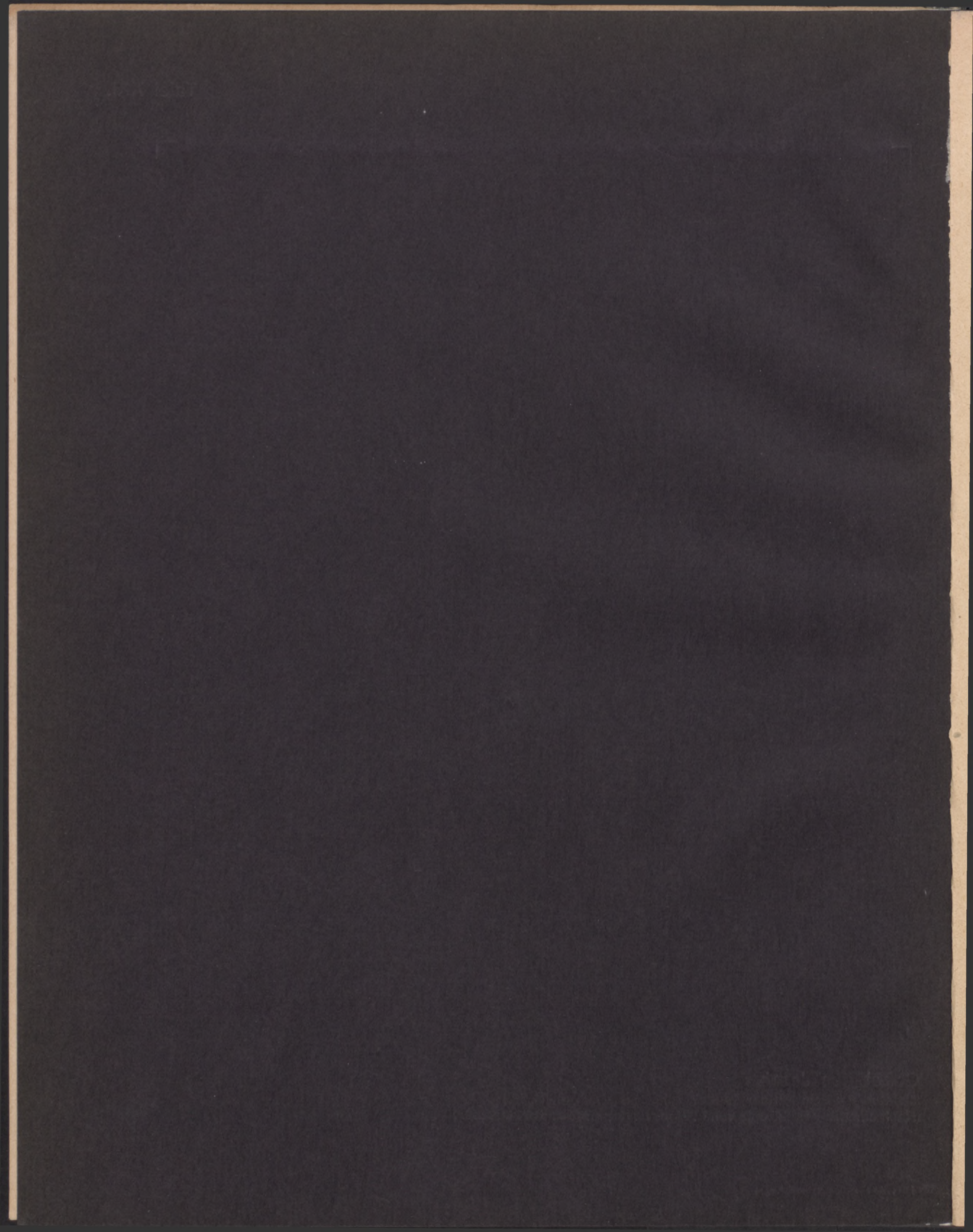




Abb. 314. Kaiser Justinian als Geschenkgeber und Erzbischof Maximian mit weltlichem und geistlichem Gefolge kirchliches Wandmosaik in S. Vitale (Ravenna).

I.

Grundlagen und Entwicklungsgang der byzantinischen Kunst.

Dem Osten der antiken Welt entsprossen, hat die altchristliche Kunst am Ende einer vielgestaltigen Entwicklung auch ihre vollständigste Zusammenfassung und folgerichtige Fortbildung im neuen Mittelpunkt der östlichen Reichshälfte gefunden. Während sie in den von Fremdvölkern eroberten Ländern des Westens bald abstirbt oder entartet, um erst im Zeitalter der Karolinger zu selbständigem Leben wiedererweckt zu werden, vollzieht sich in Byzanz eine Vereinheitlichung und Befestigung ihres Formen- und Typenschatzes. Blieb doch im byzantinischen Reich die gesamte Kulturerbschaft der Spätantike über ein Jahrtausend lang vor der Vernichtung bewahrt. Daß nur hier die Umgestaltung des römischen Imperiums zu einem geschlossenen Staatsganzen gelang, in dem die besten Überlieferungen des hellenistischen Königtums mit dem theokratischen Prinzip des alten Orients zusammenflossen, ist dem Walten dreier mächtigen Grundkräfte zu verdanken: der einigenden Wirkung des Christentums, der kräftigeren wirtschaftlichen Lage der orientalischen Provinzen und der völkerverbindenden Vorherrschaft der griechischen Sprache im östlichen Mittelmeerbecken. So wird das griechische Volkstum fortan auch zum Hauptträger der künstlerischen Kultur des Reiches. Ihre Stilbildung, die sich im 5. Jahrhundert allmählich aus dem Gemisch kleinasiatischer, syrischer

und alexandrinischer Kunstelemente herauszuarbeiten beginnt, erreicht schon um die Wende desselben ihren Abschluß und beginnt bereits im 6. auf die Nebenländer zurückzuwirken. Die höchste Kraftentfaltung des oströmischen Kaisertums unter Justinian (526—565) findet ihren Ausdruck in der ersten Blüte der byzantinischen Kunst, die damals bereits ihre ausgeprägte Eigenart gewonnen hatte. Sie bildet die letzte, aus der völligen Durchdringung mit orientalischem Kunstwollen hervorgehende Phase der hellenistischen Kunstentwicklung: eine Raumkunst der Fläche und der Farbe. Der plastischen Gestaltung geht sie immer mehr verlustig. In Prokops Schrift über die Bauten Justinians und in der Dichtung eines Paulos Silentiarios finden diese ästhetischen Ideale der Zeit bewußten Ausdruck. Im Dienst der Kirche und des Kaiserhofes verwirklicht die Baukunst durch Verschmelzung der Typen neue Raumgedanken mit Hilfe eines Gewölbe- und Massenbaues von streng durchdachter Konstruktion. Diese Binnenräume zu schmücken, zeitigt die Mosaikmalerei eine monumentale Flächenkomposition von reliefähnlicher Wirkung. Und obgleich sie auf die malerische Illusion der Szenerie verzichtet, erfaßt sie doch die menschliche Erscheinung mit schlichtem Wirklichkeitssinn, sei es zur Schilderung kriegerischer und repräsentativer Zeitereignisse, in der sie sich breit ergeht, sei es in der Darstellung heilsgeschichtlicher Vorgänge, auch wo sich diese mit einer neuen theologischen Symbolik erfüllen. Daneben aber führt sie sowohl in der allegorischen Sprache der bildenden Kunst wie in der Bauornamentik noch einen ansehnlichen Vorrat pseudoantiker Formen mit sich. Doch erlangt unter den Nachfolgern Justinians durch den wachsenden Einfluß des üppig erblühten neupersischen Kunsthandwerks mit seiner Goldarbeit und Seidenweberei orientalischer Prunk und Kolorismus das Übergewicht über die antikisierende Strömung.

So hatte die altchristliche Kunst des Morgenlandes ihren bleibenden Sammelpunkt in Byzanz gewonnen, bevor Vorderasien von den Arabern überflutet wurde. Während sie in den dem Islam zugefallenen orientalischen Provinzen langsam verkümmert, geht aus ihrer Fortbildung am Bosporus die mittelalterliche byzantinische Kunstblüte hervor —, aber nicht in ununterbrochenem Zusammenhange der Entwicklung. Die Kunst mußte, wie die gesamte griechisch-christliche Kultur, zuvor die schwere Krisis des Bildersturmes überstehen (725—842). Diese Übergangszeit hat ihr für immer die Richtung gewiesen. In ihrem noch volle sechs Jahrhunderte währenden Verteidigungskampfe gegen den Andrang des islamischen Orients fand die griechische Nation ihren inneren Halt an der orthodoxen Kirche. Der kirchlich-religiöse Zug durchdringt ihr gesamtes Leben und mit ihm auch die Kunst, die nur aus ihm heraus zu verstehen ist.

Der wachsende abergläubische Mißbrauch, der mit den Bildern der Märtyrer und der Gottesmutter noch mehr als mit den Christusikonen im Volke getrieben und von dem niederen Mönchtum eifrig gefördert wurde, bestimmte Kaiser Leo III. den Isaurier, auf Betreiben reformerisch gesinnter Bischöfe Kleinasiens im Jahre 725 das Verbot der Bilderverehrung auszusprechen. Diesem folgte die Zerstörung zahlreicher geheiligter Ikonen und manches altchristlichen Bildwerks, — so gleich zu Beginn der wunderwirkenden Christusfigur der Chalke (Teil I, S. 195). Leo und sein vielgeschmähter Sohn Konstantin V. Kopronymos († 775) glaubten dadurch zugleich ihre geistliche Oberherrschaft fester zu begründen. Der darüber entbrennende Kampf der bilderfreundlichen und bilderfeindlichen Partei (Ikonodulen und Ikonoklasten) schuf der griechischen Kirche ein neues Geschlecht von Märtyrern aus der Zahl der Bekenner und Vorkämpfer des Bilderdienstes. Erst durch die Kaiserin Theodora fand im Jahre 842 mit der „Wiederbefestigung (Anastelosis) der Ikonen“, die von der rechtgläubigen

Kirche noch heute als das Fest der Orthodoxie gefeiert wird, der Bildersturm sein Ende, — nicht ohne die Anschauungen der siegreichen Bilderfreunde geläutert und vergeistigt zu haben. Die wirkliche Entscheidung war aber für die bildende Kunst schon ein halbes Jahrhundert früher durch die Kaiserinmutter und Mitregentin des unmündigen Konstantin VI. Irene auf der bilderfreundlichen zweiten Synode von Nicäa (887) herbeigeführt worden. Der Schluß des II. Nicänum erkannte mit feiner theoretischer Unterscheidung den heiligen Ikonen die symbolische fußfällige Verehrung (Proskynese) im Gegensatz zur leiblichen Anbetung (Latreia) zu. So werden die Bilder dem Kult und dem Kirchengebäude als fester Bestandteil eingeordnet. Zwischen ihnen und der theologischen Spekulation war ein Band geknüpft worden, das sich nie wieder gelockert hat, — auf die Dauer zum Verderben der Kunst, im Anfang aber zu ihrem Segen. Die Kirche wirft sich zur Leiterin des künstlerischen Schaffens auf.

Der Sieg der Bilderfreunde bedeutet den Sieg der volkstümlichen griechischen Religionsauffassung mit ihrem tief eingewurzelten Anschauungsbedürfnis über eine aus orientalischer Abstraktion geborene, vielleicht im Wettstreit mit dem Islam erstarkte Richtung des religiösen Empfindens einer kirchlichen und politischen Oberschicht. Im Kampfe hatte sich die künstlerische Phantasie mit reicher Gestaltungskraft erfüllt. So entsprang aus der Mitte des Mönchtums eine überschäumende, derb realistische Kunstströmung, welche die überkommenen Bildtypen neu zu beseelen und auszugestalten beginnt. Allein auch von der Gegenpartei gingen kräftige Antriebe auf die mittelalterliche Kunstentwicklung aus. Die bilderfeindlichen Kaiser suchten die kirchliche Kunst nicht nur durch zerstörende Kräfte, sondern auch durch Förderung der weltlichen zu bekämpfen, indem sie an die Überlieferung der hellenistischen Dekoration mit ihren Gartenbildern, Jagdstücken (Teil I, S. 347) u. dgl. anknüpften. So wurde Konstantin Kopronymos vorgeworfen, daß er die Kirchen in Vogelhäuser und Pferdeställe verwandelt habe. War in der Klosterkunst ein frischer Naturalismus erwacht, der sich in den folgenden Jahrhunderten noch wiederholt regt, wenn auch nie wieder so rücksichtslos, so wurde durch die kaiserliche Kunstpflege die antike Formensprache neu belebt. Diese Doppelung des Geschmacks geht, immer wieder aus verschiedenen Quellen genährt, durch die gesamte Entwicklung des hohen Mittelalters hindurch und erfährt erst spät einen völligen Ausgleich. Und als ein drittes Element strömt schon seit dem Ausgang des Bilderstreits der frühislamische Schmuckstil ein, spiegeln doch die Palastbauten eines Theophilos († 842) in ihrem Prunk ein Stück der Märchenpracht von Bagdad wider. Um so wunderbarer erscheint es, daß der byzantinischen Kunst die Verschmelzung so ungleichartiger Bestandteile zu einer ästhetischen Einheit gelang. Sie gelang ihr nicht zuletzt dadurch, daß die Hauptstadt von ihrer Gründung bis zu ihrem Fall der einigende Mittelpunkt aller künstlerischen Entwicklung blieb. Die vorhandenen Kräfte zu sammeln und in einer festgefügten Ordnung zu betätigen, ist der Grundsatz, der in Byzanz alle politische und kulturelle Arbeit des Mittelalters beherrscht. Dieses Zurückgreifen auf das Alte, die hohe Wertschätzung der Tradition bestimmt auch das Wesen der Kunst. Es bedingt aber im Anfang der neuen Epoche ein beträchtliches Maß von Nach- und Neuschöpfung, bis sich die Kunstformen der altchristlichen Zeit dem veränderten Gedankengehalt und Geschmack vollkommen anpassen. Von außen werden mit Ausnahme des dekorativen Formenschatzes der frühislamischen Kunst fremde Kunstelemente nicht mehr aufgenommen. Gleichwohl beruht die byzantinische Kunstentwicklung in der Hauptsache auf einer zusammenfassenden, synthetischen Stilbildung, der eine Zeit selbstständigeren Schaffens — und erst viel später, als bisher im allgemeinen angenommen wurde, — ein langsames Stehenbleiben folgt. Seiner Grundrichtung nach aber bleibt ihr Wesen unver-

ändert, wie es im altbyzantinischen Zeitalter ausgereift war: eine raumgebundene Kunst der Linien, Flächen und Farben, die mit allen Mitteln dem Ausdruck des Dogmas dient.

Drei Perioden scheiden sich in der Entwicklung, wenn auch nicht gleich scharf. Die Höhepunkte dieser stilgeschichtlichen Phasen fallen jedesmal mehr oder weniger mit denen der mittelbyzantinischen Sprachbildung und Literaturblüte zusammen und in die Zeiten erneuten politischen Aufschwungs. Nach der Vorarbeit der Übergangsepoche erreicht die byzantinische Kunst ihren höchsten Stand unter der von Basilios I. (867—886) gegründeten makedonischen Dynastie, die in rechtgläubiger Schutzherrschaft über die Kirche noch einmal nach außen eine große Kraftentfaltung herbeiführt, Kleinasien dem Reich zurückgewinnt und das mächtige Bulgarenvolk fast vernichtet. Der große Patriarch Photios († 893), unter dem sich die kirchliche Loslösung von Rom vollendet, und Konstantin VII. († 959) Porphyrogennetos sind die größten Meister der durch die antike veredelten mittelalterlichen Schriftsprache. Die Miniaturmalerei und das hochentwickelte Kunstgewerbe ahmen bewußt die Vorbilder des christlichen und des heidnischen Altertums nach. Der Klassizismus durchdringt auch den Monumentalstil. Dann tritt wie im Staatsleben um Mitte des 11. Jahrhunderts ein kurzer Stillstand ein. Den beginnenden Rückgang des Reiches, dem in den Seldschuken ein gefährlicher neuer Feind erwächst, hemmen noch einmal die Komnenen (seit 1081), unter denen die Literatur bei einem Psellos, Nikolaos Akominatos und einer Anna Komnena eine Verfeinerung, die Kunst in dekorativer Richtung eine letzte Steigerung erfährt. Auch sie greifen politisch weit aus mit kluger Benutzung der Kreuzzüge, bis die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) das Rhomäerreich im Marke trifft. Und doch vermochte das Griechentum, das sich in den Außenländern (Nicäa, Epirus) gegen das lateinische Kaisertum behauptete, zwei Generationen später noch einmal unter den Paläologen (1261—1453) einen nationalen Aufschwung zu nehmen, der auch einen frischen künstlerischen Anlauf bringt, — bevor seine Kulturkraft zu versiegen beginnt. Wie in altbyzantinischer Zeit und im hohen Mittelalter, erblüht eine beschreibende Kunstschriftstellerei. Mit dem erneuten Interesse für die Antike, das in den staatswissenschaftlichen Schriften eines Nikephoros Gregoras und in der philologischen Wissenschaft hervortritt, verbindet sich ein frischer Sinn für die Wirklichkeit, ein neuer Naturalismus, der aus der griechischen Volksseele quillt. In der Kunst äußert er sich als Streben nach klarer plastischer Gestaltung sowohl der reicher gegliederten Kirchenbauten wie der lebhafter bewegten Figuren und nach malerischem Reiz der Dekoration sowie des Farbenspiels, nicht am wenigsten aber in der Abwendung vom strengen Flächenstil und im entschiedenen Versuch, ihn zur Raumkomposition umzubilden. Bis ins 15. Jahrhundert halten diese Bestrebungen in der Wandmalerei nahezu gleichen Schritt mit der italienischen Kunstentwicklung. Nachdem aber der Halbmond auf der Kuppel der Agia Sophia aufgepflanzt ist, fristet eine schnell alternde Kunst in den Athosklöstern noch drei Jahrhunderte ihr Leben. Jetzt erst nimmt sie willig den Einfluß der italienischen Hochrenaissance auf, ohne sich jedoch durch ihn mehr verjüngen zu können.

Wie sich noch in diesem langsamen Hinsterben die zähe Lebenskraft der byzantinischen Kunstübung bewährt, so verdient auf der anderen Seite ihre anregende Wirksamkeit — nur das Ausgreifen der französischen Gotik läßt sich ihr vergleichen — ehrliche Bewunderung. Nicht nur für die Entwicklung der Bau- und Bildkunst des christlichen Morgenlandes ist sie jederzeit von hohem Einfluß und für die der slawischen Völker sogar die stärkste Wurzel gewesen, sondern auch dem Abendlande gegenüber bleibt sie fast durch das ganze Mittelalter der gebende Teil. In wiederholten Wellenbewegungen strahlen griechische Kunstformen

weit nach dem Westen aus. Die richtige Würdigung dieser lange unterschätzten und sogar bestrittenen Einwirkungen bildet den Gegenstand der sogenannten byzantinischen Frage. Vereinzelt und auf Italien beschränkt bleiben sie in der kirchlichen Baukunst, dagegen öffnet sich das weite Reich der bildenden Künste überall den fruchtbaren Anregungen. Auf den verschiedenen kunstgeschichtlichen Entwicklungsstufen gehen sie von verschiedenen Seiten des griechischen Kunstschaffens aus. Die Auswanderung byzantinischer Maler in den Zeiten der Verfolgungen des Bilderstreits fördert von allem die Verbreitung der ikonographischen Typen in Italien, wo das päpstliche Rom während des I. Jahrtausends willig alle diese Anregungen aufnimmt. In Unteritalien, das zum Teil bis ins 11. Jahrhundert im Besitz von Byzanz verblieb, waren die Klöster der Basilianer Träger der griechischen Kunsttradition. Aber die aufblühenden italienischen Seestädte und noch ein Desiderius von Monte Cassino beriefen auch vom Bosporus selbst künstlerische Kräfte zur Lösung größerer Aufgaben. Die Fresken von St. Angelo in Formis geben noch heute Zeugnis von ihrem Schaffen. Und wie im Süden, so erfolgt auch in Mitteleuropa der Fortschritt zu reicherer ikonographischer Bildgestaltung meist in Anlehnung an die byzantinischen Vorbilder, die vor allem das glänzende Kunstgewerbe des makedonischen Zeitalters bei wiederholten Anlässen — die Vermählung Ottos II. mit der griechischen Prinzessin Theophano z. B. hat deutliche Spuren davon in der deutschen Elfenbeinschnitzerei hinterlassen — nach Deutschland und nach Frankreich lieferte. An ihnen schult sich zugleich die formale Auffassung der menschlichen Gestalt und der Blick für die natürliche Erscheinung, die der abendländische Ausdrucksdrang nur allzusehr zu vergewaltigen geneigt war. Die Vervollkommnung der Zeichnung innerhalb des frühgotischen Stils beruht teilweise auf der Fortbildung und Steigerung byzantinischer Motive. Die deutsche Buch- und Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts lernt die lebendigere Dramatisierung der Komposition erst der griechischen ab. Den nachhaltigsten Einfluß von Byzanz aber erfährt auch im hohen Mittelalter Italien, wo ganze Kunstkreise, wie der sizilische und besonders Venedig, an der Entwicklung der byzantinischen Kunst mitbeteiligt sind. Die älteren Mosaiken von S. Marco (Abb. 315) und der Kirchen von Palermo bieten als Arbeiten griechischer Meister vollwertigen Ersatz für den Verlust der meisten Denkmäler des Monumentalstils der Komnenenzeit im Osten. Aus der Nachbildung der byzantinischen Charaktertypen entwickelt sich zuerst das individualisierende Darstellungsvermögen der italienischen Malerei. Die gesteigerte Beseelung der Kruzifixus- und Muttergottesbilder nimmt im 13. Jahrhundert ihren Ausgang von den griechischen Ikonen. So regt die Berührung mit der byzantinischen Kunst allenthalben die Wirklichkeitsbeobachtung an, stellt sie doch bis tief in das sogenannte Ducento ein vollkommeneres Spiegelbild der Umwelt dar, als es das abendländische Mittelalter in seiner kirchlichen Kunstübung kannte, nicht am wenigsten in ihrer technisch-stilistischen Ausdrucksweise. Die farbige Modellierung der Gestalt in Licht und Schatten und sogar ihre fiktive Raumdarstellung überbietet noch an malerischer Illusionswirkung alles, was der frühgotische Naturalismus erreicht hatte. Von ihr entlehnt erst die Malerei des Trecento das Leibhaftige der Erscheinung und Szenerie als unverlorenes Erbteil der Antike. Und gleichzeitig überträgt sich durch das Schaffen Giottos und seiner Zeit das strenge Stilgesetz ihrer Flächenkomposition auf die italienische Monumentalmalerei. Die Renaissance entspringt aus der Verbindung des abendländischen Kunstwollens mit der pseudoantiken Kunsttradition von Byzanz.

Eine vortreffliche Gesamtdarstellung der byzantinischen Kunst gibt Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin., Paris 1910, mit weitem geschichtlichem Blick, wenngleich in systematischer Anlage; vgl. meine Stellungnahme dazu, Lit. Zentralblatt 1911, Sp. 1091 ff. Nach der Seite der Denkmälerforschung wird sie für die

bildenden Künste und das Kunstgewerbe glücklich ergänzt durch O. M. Dalton, Byzant. art and archaeology, London 1911. Die kürzeren Übersichten von G. Millet bei A. Michel, Hist. de l'art I, p. 126—301, und H. Leclercq bei Cabrol, Dict. d'archéol. chrét. etc. II, 1 c. 1454–1520 (letztere im einzelnen nicht ganz verläßlich) behalten daneben als solche ihren Wert. Über die Zwiespältigkeit der Stilbildung handelt verständnisvoll E. Bertaux, Journ. des Savants (La part de Byzance dans l'art byz.) 1911, S. 164 ff. und 304 ff., geht jedoch in der scharfen Trennung der höfischen hellenistischen von der (angeblich provinzialen) mönchischen Kunstströmung zu weit, wie auch Th. Schmidt, Der Europäische Bote (Was ist die byz. Kunst?), 1912, Okt.-H., S. 221 ff. (russisch), mit seiner fein begründeten Hypothese von dem grundverschiedenen Charakter der profanen Malerei. (Beide tragen der stetig fortschreitenden Synthese zu wenig Rechnung.) Der Bilderstreit ist in seiner dogmatischen Bedeutung für die Kunst durch C. Schwarzlose, Der Bilderstreit, Gotha 1890, aufgeklärt und von E. Bréhier, La querelle des images, Paris 1901, näher erörtert worden. Das grundlegende Werk von K. Krumbacher, Gesch. d. byz. Literatur, 2. Aufl. 1897, Handb. d. klass. Altert.-Wiss., hsg. von J. Müller (vgl. daneben die kürzere gemeinverständliche Darstellung in P. Hinnebergs Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. VIII) ist verbunden mit H. Gelzers Abriß der byzantinischen Kaisergeschichte. Ausführlich behandeln die wichtigsten Perioden: J. Bury, a Hist. of the later Roman empire from Arcadius to Irene, London 1889, I u. II; Ch. Diehl, Justinien et la civilis. byz. au VI. siècle, Paris 1901, Mon. byz. II und W. Holmes, The age of Justinian and Theodora, London 1906; A. Vogt, Basile I et la civilis. byz. à la fin du IX siècle, Paris 1908, sowie G. Schlumberger, Un empereur byz. au X[me] siècle, Paris 1890, und L'Epopée byz. 1896—1905 I—III mit reichem Bilderschatz, zu dem G. Millet einen Index geliefert hat; vgl. auch seinen Katalog der Negativsammlung der École des Hautes Études, Coll. chrét. et byz., 2 éd. Die laufende Bibliographie bieten die Byz. Zeitschr. (seit 1892) und Wizantijskij Wremennik (seit 1894).



Abb. 315. Innenraum von S. Marco (Venedig), Blick in die Apsis aus dem westlichen Kreuzarm.



Abb. 316. Die Agia Sophia (Konstantinopel) von Süden gesehen
(nach einer phot. Aufnahme aus den ersten 70er Jahren).

II.
Die Blüte der altbyzantinischen Baukunst und dekorativen Plastik.

Wie überragende Herrschergewalt zu allen Zeiten, so findet die Machtfülle des justinianischen Kaisertums in einer großartigen Bautätigkeit ihren wuchtigsten Ausdruck. Am Bosporus werden den genialsten Architekten der Zeit die bedeutendsten Aufgaben gestellt, die wahrhaft schöpferischen Kräfte werden in ihnen ausgelöst. Der innersten Triebkraft aller Architektur, der Raumgestaltung, werden neue Gedanken abgewonnen, zu ihrer Verwirklichung die gegebenen konstruktiven und dekorativen Formen vereinigt und miteinander verschmolzen. So übernimmt Byzanz die Führung der christlichen Baukunst des Ostens.

I. Die Vollendung des altbyzantinischen Kuppelbaues.

Was schon der hellenistische Orient im Zentralbau an neuen Bauformen ausgebildet hatte (Teil I, S. 253 ff.), mündet ein in das Sammelbecken der altbyzantinischen Kunst, um hier seine letzte Umformung zu einem festen Bautypus zu erfahren. Byzanz ging freilich während

der gesamten dahin führenden Entwicklung Hand in Hand mit Kleinasien. Es besaß anfangs noch nicht dasselbe Übergewicht, wie bei der Fortbildung der Basilika (Teil I, S. 229). In langsamer Vorarbeit hatte erst eine neue Technik ausreifen müssen, bevor die gewaltigen Bauschöpfungen des justinianischen Zeitalters entstehen konnten. Ihre Vorstufen liegen nicht in Rom, wo die von Konstantin d. Gr. vollendete Basilika des Maxentius am Forum mit ihren gewaltigen Kreuzgewölben vielmehr in ihrem ganzen konstruktiven Aufbau wie in der Grundrißbildung den Abschluß der römischen Baukunst der Kaiserzeit, aber keinen neuen Anfang bedeutet. Wie in jeder kräftig wachsenden Großstadt, trat in Konstantinopel der Backsteinbau in sein Recht. Ein technisches System von weltgeschichtlicher Bedeutung erreichte hier seine höchste Ausbildung. Seit dem Ausgang des ersten Jahrhunderts hatte im ganzen römischen Reich die Backsteinarchitektur einen bedeutenden Aufschwung genommen. Die Vorstufen der byzantinischen Technik aber liegen nicht in Rom, sondern in Kleinasien, und die allerersten vielleicht noch weiter im Orient.

Abb. 317. Byzantinischer Gewölbebau Konstruktionsschema einer Flachkuppel, Gewölbesystem der Zysterne des Philoxenos (Konstantinopel), Kuppel des Mausoleums des hl. Demetrios (Saloniki) (nach Choisy: L'art de bâtir chez les Byzantins 1880).

Der kleinasiatisch-byzantinische Backsteinbau steht zum römischen in einem durchgehenden Gegensatz. Wird im letzteren das Mauerwerk als Kernbau vollendet, so herrscht im ersteren das Prinzip der Verblendung. Mit Rücksicht auf die größere Erdbebengefahr wird der Verband zwischen Stützen und Gewölben möglichst vermieden, besonders, wo in gemischter Bauweise Haustein für die Pfeiler oder, mit Ziegelzwischenlagen von vier bis sechs Schichten, für die Mauern zur Verwendung kommt. Einen weiteren Grundsatz bildet die sparsame Verwendung des Backsteinmaterials, das in den vorzüglichen, mit beigemischtem Ziegelstaub bereiteten Mörtel in doppelter Fugenstärke eingebettet wird. Der springende Punkt des Gegensatzes aber liegt im System der Einwölbung. Während man in Rom darauf ausging, das Lehrgerüst zum Teil als konstruktives Gerippe des Gewölbes aus Ziegelrippen auszuführen, so daß nach Ausfüllung desselben mit Gußwerk nur die hölzernen Bestandteile entfernt zu werden brauchten, wußte man das Lehrgerüst im Orient fast ganz zu entbehren, — dank der altorientalischen Technik der Schichtwölbung. Ein mit ihrer Hilfe hergestelltes Tonnengewölbe setzt sich nicht nach dem Schema des Keilsteingewölbes, sondern aus flachen Ringen von Ziegeln zusammen, deren Hauptflächen parallel zum Querschnitt statt zur Längsachse des Gewölbes und gegen diese nach

einer Seite geneigt stehen. Der entscheidende Fortschritt wurde durch Übertragung dieser Konstruktion auf viereckige oder kreisrunde Räume mittels einer wechselreihigen oder fächerförmigen Zusammensetzung der Wölbschichten erzielt. Da der sogenannte Jupitertempel in Spalato bereits nach der letzteren Art eingewölbt ist — ein christliches Gegenbeispiel bietet das vermeintliche Mausoleum des hl. Demetrius (Abb. 317) neben seiner Basilika in Saloniki (Teil I, S. 231) —, da auch der Triumphbogen des Galerius daselbst, sowie die diokletianischen Thermen von Nikomedia die neue Technik aufweisen, so scheint Antiochia ihr Ausgangspunkt gewesen zu sein. Ihr eigentlicher Herd in christlicher Zeit aber wurde das Hermos- und Mäandertal mit seinen Städten, die aus dem Innern Vorderasiens an die kleinasiatische Küste führende Handelsstraße. Erbittet doch auch ein Gregor von Nyssa aus Ikonium von Amphilochios die im Wölben ohne Lehrgerüst geschulten Arbeitskräfte zur Erbauung seines Martyriums (Teil I, S. 252).

Die wichtigste Neuerung, die Vereinigung der Kuppel mit dem quadratischen Plan, begegnet uns im Backsteinbau zuerst in Kleinasien. Das Gewölbe erscheint aufgefaßt als Durchdringung einer Kugelfläche mit den senkrechten Wandflächen (bzw. ihren Schildbogen oder den frei errichteten Tragebogen), so daß sich in den Ecken die sphärischen Dreiecke der Zwickel einschieben. Daraus entsteht die sogenannte Hängekuppel, wie sie aus Haustein zusammengefügt um dieselbe Zeit bereits in Syrien vorliegt (Gerasa). Nicht nur in kleineren spätantiken Bauten zu Magnesia, sondern auch in größeren, anscheinend kirchlichen Anlagen, wie der Georgskirche in Sardes, sind diese Kuppelgewölbe schon ganz nach byzantinischem Prinzip ausgeführt. Ja, wir sehen sogar im kleinen eine völlig neue Konstruktion sich herausbilden, indem man das Zwickelgewölbe über dem Scheitel der Bogen horizontal durchschneidet, um die höhere Kalotte einer kleineren Kugelfläche auf die kreisförmige Schnittfläche aufzusetzen. Allein auch diesen Fortschritten gegenüber bleibt es heute noch eine offene Frage, wie weit die kleinasiatische Baukunst die Umsetzung ihrer Bautypen, vor allem der Kuppelbasilika, in den Backstein selbständig durchgeführt hat, da nicht einmal die Entstehung der Kirchen von Sardes vor dem 6. Jahrhundert feststeht. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß sich in Byzanz unter Justinian die folgerichtige Fortbildung der dem hellenistischen Orient entlehnten zentralen Bautypen in reiner Ziegeltechnik vollendet.

Es erscheint wie eine gnädige Schicksalsfügung, daß die verschiedenen Typen und Entwicklungsstufen des byzantinischen Zentralbaues im erhaltenen Denkmälerbestande vertreten sind. Was auf dem Boden Konstantinopels untergegangen ist — und das sind gerade die älteren Anlagen —, bewahrt eine abendländische Pflanzstätte altbyzantinischer Kunst: Ravenna. Am undeutlichsten bleibt unsere Anschauung von den kreuzförmigen Kuppelkirchen. In Kleinasien, wo sie sowohl als Baptisterien wie als Martyrien außerordentlich verbreitet sind (in Bimbirkilisse, Aladja Jaila usw.), hat sich nirgends die Konstruktion erhalten. Für das großartige Endglied dieser Reihe, die justinianische Apostelkirche, sind wir auf die literarischen Berichte und allgemeine Rückschlüsse angewiesen. Gleichwohl belehrt uns das kleine Mausoleum der Galla Placidia, wie man es in Byzanz bereits viel früher verstanden hat, sich den Fortschritt in der Überwölbung quadratischer Räume mit der Kuppel zunutze zu machen, um die sich kreuzenden beiden Schiffe unter völliger Ausschaltung der Rotunde, (bzw. des Oktogons) zu verknüpfen. Eine Hängekuppel deckt hier den rechtwinkligen Oberbau der Vierung (Teil I, S. 252). Die Aufgabe lag freilich bei so bescheidenen Abmessungen und einschiffiger Raumgestaltung leicht, während die Schwierigkeit mit der Spannung des flachen Gewölbes unverhältnismäßig wächst und der Übertragung derselben Konstruktion in den monumentalen Maßstab bald eine Grenze setzt.

Die einfache Architektur des Mausoleums der Galla Placidia (Abb. 320) wird erst durch die Schönheit seines Mosaikschmucks (Abb. 310) geadelt. Einen ungleich höheren architektonischen Wert besitzt San Vitale (Abb. 318), die Gründung des Erzbischofs Ecclesius († 534). Daß

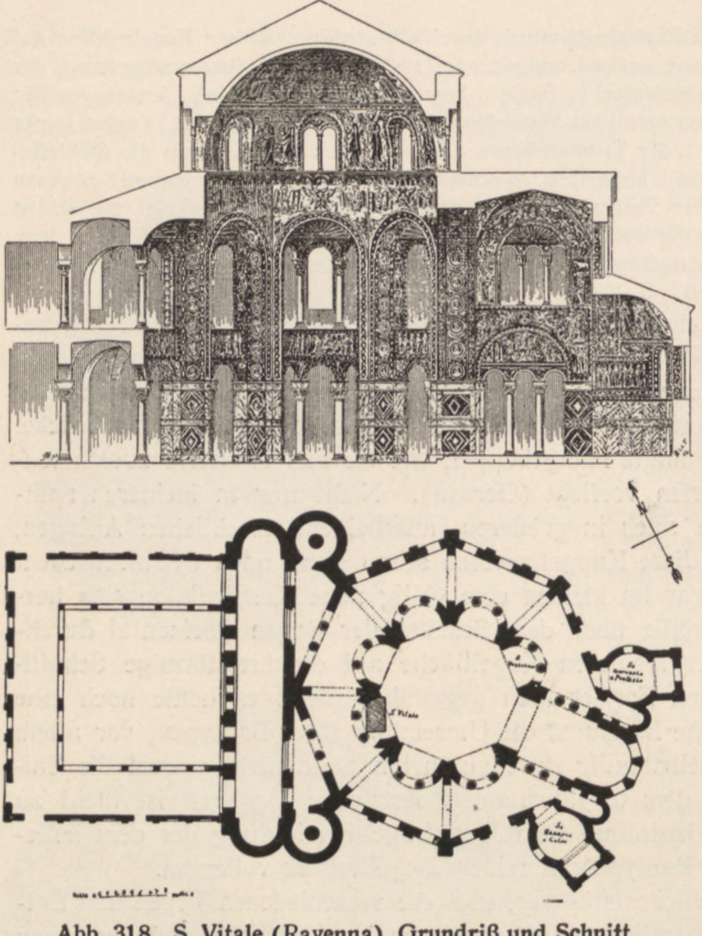


Abb. 318. S. Vitale (Ravenna), Grundriß und Schnitt (nach G. Gerola, Felix Ravenna 1913 und Dehio u. v. Bezold, a. a. O. I).

uns in ihr ein völlig durchgebildeter Typus des orientalischen Oktogons auf abendländischem Boden vor Augen steht, müßten wir aus ihrem ganzen Stilcharakter auch ohne die wohlverbürgte Nachricht schließen, daß ihr Grundstein ein Jahr nach der Rückkehr des Ecclesius von einer Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel (525 n. Chr.) gelegt wurde. Zwar zog sich die Erbauung bis in die 40er Jahre hin, und erst sein zweiter Nachfolger, Maximian, vollzog die Weihe (547 n. Chr.). Aber der einmal gegebene Plan wurde doch zweifellos eingehalten. Als Vorbild hat aller Wahrscheinlichkeit nach die unter Theodosius d. Gr. entstandene, von Justinian erneuerte Kirche des Täufers im Hebdomonpalast gedient, deren Grundmauern, wie es scheint, eine Stunde vor den Toren von Byzanz am Marmarameer teilweise noch zutage liegen. Durch sie oder durch ein anderes Mittelglied hängt San Vitale in letzter Linie mit dem Oktogon von Antiochia (Teil I, S. 251) zusammen. Gleichwohl ist es eine echt byzantinische Schöpfung, in der sich die Wucht und Geschlossenheit aller Einzelformen — die Kapitelle nehmen hier selbst eine dem aufliegenden Kämpfer ähnliche Bildung an – in der Leichtigkeit des Aufbaues und der Freiheit des Raumes löst (Abb. 318/9).

Das Geheimnis dieser Wirkung liegt in der Überwindung der Masse durch die Schwingung des Kreisbogens, die sich überall dem Auge mitteilt. So weitet sich der Kuppelraum in den an die Achteckseiten angeschlossenen Exedren. Ihrem Bogen folgend, steigt der Blick auf zur Kuppel, deren konstruktive und ästhetische Verbindung mit dem Tambour wieder kleine, heute unter dem Barockdekor verborgene Bogennischen vermittelten. Sieghaft herrscht das Hochlicht ihres Fensterkranzes über den sich stufenweise verdunkelnden Schattenräumen des Umgangs, aus dem die Lichtaugen der Fenster hereinblicken. Alle diese Lichtwellen wurden zurückgeworfen von dem schimmernden Glanz der bunten Säulen und der polychromen Vertäfelung — wie sie noch in Grau und Rot zum Teil die Pfeiler im Erdgeschoß bekleidet —, dazu von der jetzt verschwundenen Vergoldung der Kapitelle, vielleicht auch von einem nur durch Ornament gebrochenen goldenen Lichtfelde der Kuppelwölbung. Gegen Osten aber öffnet sich, beide Geschosse durchbrechend, der Bogen des Presbyteriums in die angebaute, in der Farbenpracht ihrer Mosaikbilder strahlende Apsisnische, auf die ein dreiteiliges Fenster oben und unten seine Lichtfülle ausgießt. Vom Umgang und von der Empore wird der Altarraum nur durch Säulenstellungen geschieden, die wieder durch dreiteiligen Bogenschlag verbunden übereinander emporstreben (Abb. 318). Unter dem erhöhten Paviment wurden durch die neueren Restaurationsarbeiten die Basen der unteren beiden Säulenpaare und die Stufe des Synthronos bloßgelegt, in einer westlichen Nische des Kuppelraums aber der Mosaikfußboden einer kleinen vorjustinianischen Ädicula des Heiligen mit den Standspuren des Reliquienaltars. Schmale Nebenräume, wohl jederzeit

vom Umgang her zugänglich, die jedoch kaum die gleiche Bedeutung für den Kult hatten wie im Orient, schieben sich zwischen die Apsis und zwei geräumigere Rotunden ein, welche anscheinend die Stelle zweier älteren Memorien der Märtyrerpaare Gervasius und Protasius und des Nazarius und Celsus einnehmen. Die Aufgänge zu den Emporen enthielten zwei höhere zwischen dem Oktogon und der Vorhalle angebaute Treppentürme. Die auffallende Schrägstellung der letzteren, an die sich ein durch die Ausgrabungen von 1903 festgestelltes Atrium anschloß, war durch das Erfordernis bedingt, die vorgeschriebene Orientierung des Altarraums mit dem Straßenzug, an dem die Kirche lag, auszugleichen. Ein Tonnengewölbe bedeckt diesen langgestreckten, an beiden Enden durch Apsiden abgeschlossenen Narthex.

Mit dem Reichtum der inneren Raumgestaltung verglichen, die von jedem zufälligen Standpunkt die reizvollsten perspektivischen Durchblicke gewährt (Abb. 319), erscheint das Äußere des Denkmals (Abb. 320) in seinem schlichten Ziegelrohbau fast schmucklos. Immerhin verrät besonders die Ostseite ein unverkennbares Streben nach Massengruppierung. Zwischen die (heute unvollständigen) Rotunden eingezwängt, wird die Apsis vom Giebeldach des vorgelagerten Altarraumes überragt, darüber aber steigt noch der aus dem achtseitigen Baukörper herauswachsende Tambour auf. Die unter dem Zeltdach verborgene Kuppel setzt sich nach der bei den Römern gebräuchlichen, in Ravenna auch am Baptisterium der Orthodoxen angewandten Konstruktion als Spirale aus ineinandergreifenden, in Mörtel eingebetteten Töpfen zusammen.



Abb. 319. S. Vitale (Ravenna), Durchblick aus dem Umgang in den Kuppelraum und die Altarnische.

Der oktogonale Bautypus, der mit einem so glänzenden Beispiel in das justinianische Zeitalter



Abb. 320. S. Vitale (im Hintergrunde) und das sog. Mausoleum der Galla Placidia (vorne), von Nordosten gesehen.

hineinragt, erfährt in Byzanz schon in den ersten großen Stiftungen des gewaltigen Kaisers eine Umbildung. Die Entwicklung nimmt, gewiß aus kultlichen Gründen, dieselbe Richtung wie in den syrischen Zentralbauten vom Anfang des 6. Jahrhunderts (Teil I, S. 253). Das Oktogon wandelt sich in seinem Außen- und schrittweise auch in seinem Innenbau zum Rechteck, um die durchgelegte Mittelachse klarer hervortreten zu lassen. Wenn wir eine kurze Nachricht in Prokops Schrift „Über die Bauten" (Justinians) richtig verstehen, scheint sogar die Täuferkirche im Hebdomon einer solchen Umgestaltung unterworfen worden zu sein, wenigstens nennt er sie der Kirche des Erzengels Michael vollkommen ähnlich, die Justinian auf dem Nordufer des Bosporus am sogenannten „Anaplus" aufführen ließ und die der Historiograph näher beschreibt. Was wir unter den „zurückgezogenen Räumen" und „schwebenden Stoen" zu verstehen haben, die ihren Kuppelraum mit Ausnahme der Ostseite rings umzogen, davon gibt uns ein dritter Bau desselben Typus aus Justinians erster Regierungszeit noch heute eine Anschauung, während jene beiden, in seine späteren Jahre fallenden Stiftungen untergegangen sind. Agios Sergios und Bakchos, vom Volksmund „die kleine Agia Sophia" genannt, liegt in der nächsten Umgebung der Ruinen des Hormisdaspalastes, den Justinian als Mitregent Justins bewohnte.

Das verschwundene Atrium und wohl auch die äußere Vorhalle hatte die Kirche nach Prokop mit einer den Apostelfürsten geweihten Basilika, deren Lage nicht genauer festgestellt ist, gemein. Auch das erhaltene Heiligtum trägt alle Anzeichen des Verfalles an sich und unterscheidet sich in der Außenansicht kaum von anderen kleineren Moscheen Konstantinopels. Die unregelmäßige Flucht der Außenmauern und die willkürliche Fensterverteilung mag zum Teil von ihrer Erneuerung herrühren (Abb. 321). Das innere System hingegen ist zwar durch eine barbarische Bemalung verunstaltet, aber unversehrt (Abb. 322). Die Raumgestaltung weicht von San Vitale darin ab, daß sich nur in den Diagonalachsen, den Ecknischen des Umgangs entsprechend, Exedren an den Kuppelraum anschließen, so daß auch er sich dem Quadrat nähert. Denn die mittleren Nischen zu beiden Seiten und dem Presbyterium gegenüber zeigen geradlinigen Abschluß des Gebälks und des Bogenfeldes über der Empore. Zur Hervorhebung des so begrenzten Schiffes trägt es nicht unerheblich bei, daß im Erdgeschoß statt der Bogenverbindung der reichgegliederte Architrav durchgeführt ist. An ihm und an den heute überkleisterten Kapitellen erfreut den Blick noch das spitzenartig durchbrochene Blattwerk der altbyzantinischen Akanthusornamentik. Den Fries schmückt die monumentale, Justinians und Theodoras Frömmigkeit preisende Weihinschrift. Den bedeutsamsten Fortschritt in konstruktiver Hinsicht bildet die aus der Halbkugel abgeleitete, aber in echt byzantinischer durchgehender Ziegelschichtung aus 16 Abschnitten, von denen die über den Pfeilern aufsteigenden acht segelartig gebläht und außen durch Strebepfeiler gestützt sind, zusammengesetzte Kuppel. Die Schwierigkeit ihrer Anfügung

an den Tambour, der bis oben hinauf den oktogonalen Durchschnitt behält, ist dadurch geschickt umgangen. In die untere, nach außen zum Widerlager anschwellende Hälfte der Wölbung sind in den anderen Keilschnitten acht der Windrose entsprechende Fenster eingeschnitten.

Das Bauschema von Agios Sergios und Bakchos stellt die unmittelbare Vorstufe der höchsten Schöpfung byzantinischer Architektur dar, der justinianischen Sophienkirche.

Ein weltbezwingender Herrscherwille hat den Wunderbau der Agia Sophia durch das unvergleichliche Genie eines kleinasiatischen Baumeisters, des Anthemios von Tralles, neben dem sein Genosse Isidor von Milet in den Berichten ganz zurücktritt, ins Dasein gerufen. Welches Ideal dem Geiste Justinians bei seinem großen Werke vorschwebte, bezeugen seine eigenen, nach glaubwürdiger Überlieferung beim Betreten des Heiligtums gesprochenen Worte: „Salomo, ich habe dich übertroffen.“ Ein christlicher Tempel, der sich über alles Dagewesene erheben sollte. Noch nicht volle sechs Jahre waren von der Inangriffnahme des Baues im Februar des Jahres 532 n. Chr. bis zur Weihe des Gotteshauses am 26. Dezember 537 verflossen, eine Riesenleistung menschlicher Energie, selbst wenn man den Zeitumständen Rechnung trägt, die zu äußerster Anspannung der Kräfte drängten. Galt es doch, die gleichnamige konstantinische Basilika zu ersetzen, die drei Wochen vor der Grundsteinlegung während des dreitägigen, in Blut erstickten Nikaaufstandes am 15. Januar 532 n. Chr. in Flammen aufgegangen war. Vielleicht sprach bei der Erneuerung der Kirche die Erinnerung an den alten Bau mit. Denn die Konstruktion der Sophienkirche beruht sichtlich auf der Idee, daß die oktogonale Anlage sich zum basilikalen Langhause erweitern soll.

War der Zentralbau in Agios Sergios und Bakchos schon in diesem Sinne fortgebildet worden, — vielleicht durch Anthemios selbst —, so lag diesem andrerseits der Typus der kleinasiatischen Kuppelbasilika (Teil I, S. 255) nahe genug, um zusammen mit dem Oktogon in einen noch großartigeren Baugedanken einzugehen. Das Schiff der Basilika forderte die Vereinigung der Kuppel mit dem Quadrat, die in der Agia Sophia zum erstenmal bei weitester Spannung — beträgt doch der Durchmesser über 32 m — mit Hilfe des vierfältigen Zwickelgewölbes durchgeführt erscheint. Und das oktogonale Bauschema mit seinen Exedren wies den Weg, wie sich die riesige Kalotte durch Anfügung zweier in die Längsachse umgelegten Konchen gleichsam verdoppeln und so auf die im gedehnten Achteck geordneten Pfeiler stützen ließ (Abb. 323).

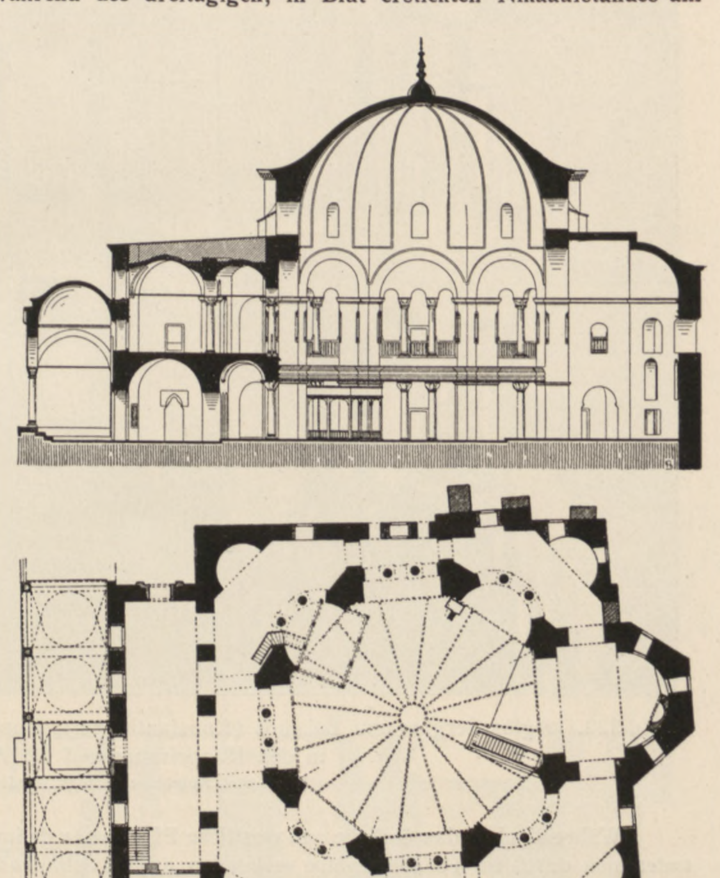


Abb. 321. Agios Sergios und Bakchos (Konstantinopel), Grundriß und Längsschnitt
(nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels 1912).



Abb. 322. Agios Sergios und Bakchos (Konstantinopel), Durchblick von der Nordwestecke der Empore in den Kuppelraum und die Altarnische
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

Während aber das östliche und westliche Pfeilerpaar dadurch zu einer Art von Hilfsstützen wurde und, unter sich durch ein Tonnengewölbe verbunden, an den Schlußwänden ausreichenden Rückhalt erhielt, mußten die vier Hauptträger gegen den Seitenschub der Kuppel noch durch weitere Gegenpfeiler gesichert werden. Diese enthalten die stark eingewölbten alten Treppenaufgänge (Abb. 323/4). Sie erheben sich hoch über die niedrigen Längsmauern sowie über die Dächer der zweistöckigen Seitenschiffe, die durch sie und die entgegenstehenden Hauptpfeiler in je drei Abschnitte gegliedert und im Obergeschoß durch eine über dem Narthex liegende Westempore zu einem zusammenhängenden Umgang verbunden werden. Nach dem Naos öffnet sich die letztere in einer dreiteiligen Bogenstellung (Abb. 325), die Mittelhalle der Nebenschiffe zu ebner Erde in einer viergliedrigen, darüber in einer sechsgliedrigen Säulenreihe, jeder Eckraum aber in kleineren, von je zwei Säulen im Erdgeschoß und von je sechs der Empore getragenen Exedren, welche in die großen

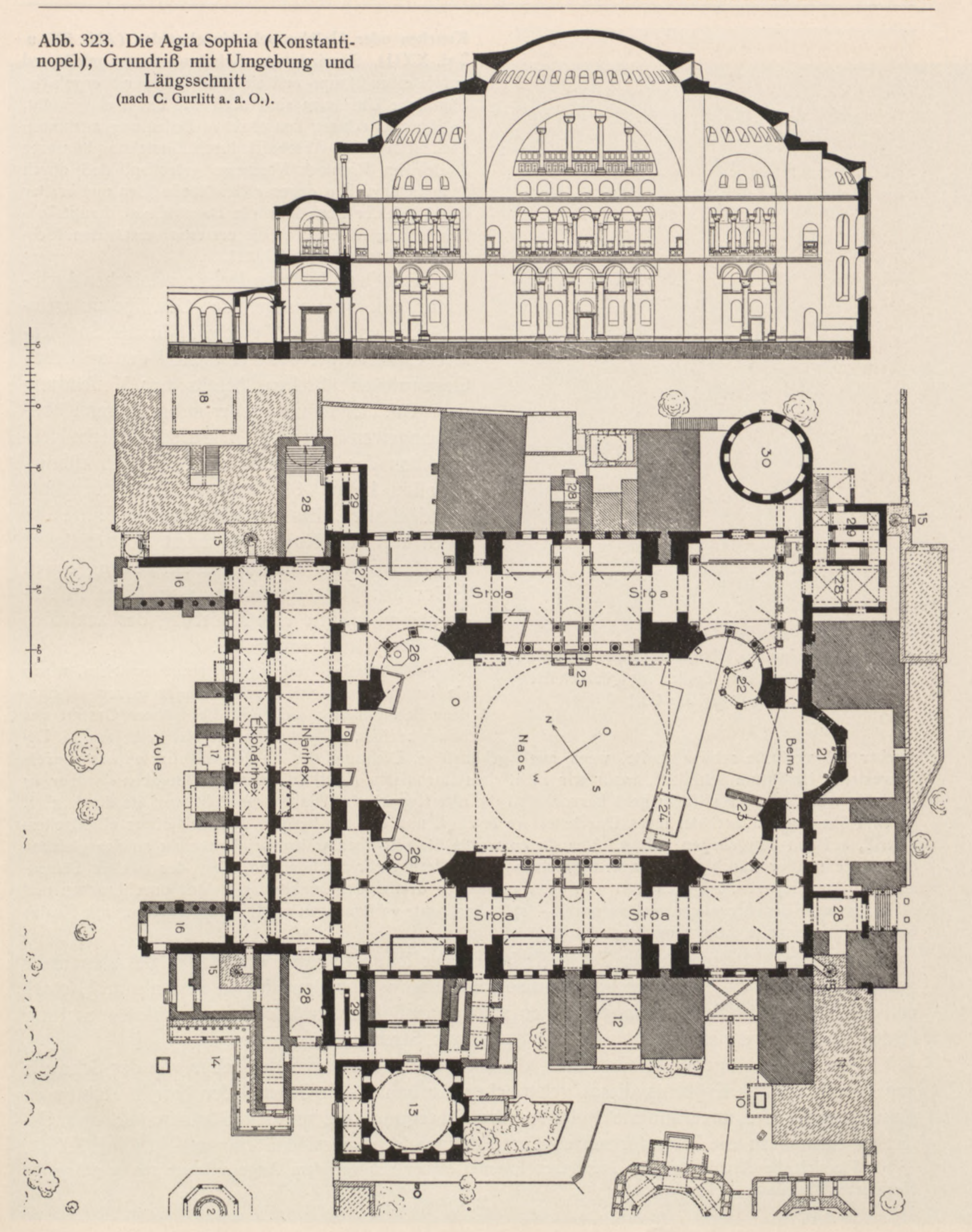


Abb. 323. Die Agia Sophia (Konstantinopel), Grundriß mit Umgebung und Längsschnitt (nach C. Gurlitt a. a. O.).

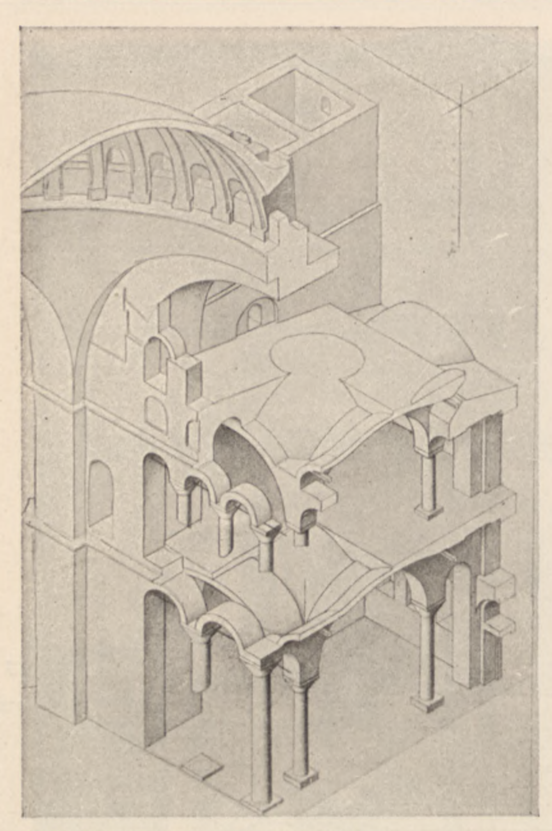


Abb. 324. Der konstruktive Aufbau des zentralen Baukörpers der Agia Sophia im Querschnitt (nach Choisy, a. a. O.).

Konchen oder Halbkuppeln einschneiden (Abb. 322 u. Taf. XXII). So wird deren Schub wiederum geteilt und auf je einen Haupt- und einen Hilfsträger übergeleitet. Sämtliche Umräume sind oben wie unten eingewölbt, da ihnen durchweg konstruktive Bedeutung zukommt, doch ist in jedem Abschnitt durch Einstellung kürzerer Säulen im Rechteck Vorsorge getroffen, daß durch Ineinandergreifen engerer Gewölbefluchten und breiter Gewölbefelder auch hier die Druckleitung hauptsächlich in gewissen, durch die ersteren verstärkten Richtungen stattfindet (Abb. 323).

Das Grundprinzip der byzantinischen Architektur, alle Spannungen der Gewölbe untereinander auszugleichen, erscheint in der Sophienkirche, wenn wir vom Notbehelf der seitlichen Gegenpfeiler absehen, bereits zur Vollendung gebracht. Es ist nie wieder mit größerer Kühnheit angewandt worden. Die ursprüngliche Konstruktion des Anthemios aber war noch kühner, ja allzu kühn. Sie hat nur drei Jahrzehnte standgehalten. Ein Erdbeben warf im Jahre 558 einen Teil der Kuppel mitsamt der östlichen Konche nieder. Ihre Wiederherstellung durch Isidor den Jüngeren nahm vier Jahre in Anspruch und hatte eine Änderung des zentralen Gewölbesystems zur Folge.

Wir würden freilich nicht recht verstehen, worin sie bestand, obgleich Prokops kurz zuvor entstandene Beschreibung sich auf die frühere Gestalt des Baues bezieht, während die zur Neuweihe am 24. Dezember 562 verfaßte schwunghafte, wenn auch gekünstelte, Dichtung des Paulos Silentiarios das wiederhergestellte Heiligtum schildert, wenn wir nicht dem Chronisten Agathias genauere Angaben darüber zu verdanken hätten. Aus alledem geht hervor, daß die alte Kuppel noch flacher gewölbt war als die jetzige, deren Höhe nur ein Sechstel ihres Durchmessers beträgt, und daß sie breiter, d. h. mit etwas elliptischem Umriß, auf den Tragebogen auflag. Von diesen waren die seitlichen wahrscheinlich nicht an der gleichen Stelle wie seither durch Schildmauern geschlossen, sondern mehr nach außen, über der zweiten Säulenstellung der Emporen, zugleich aber von einer mächtigen dreiteiligen Fensterarchitektur durchbrochen und nicht von acht Bogenfenstern, welche noch — statt der heute vorhandenen zwölf — im Einklang mit Paulus Silentiarius eine alte Abbildung zeigt (Grelôt).

Alle Erschütterungen der Folgezeit haben der Kuppel keinen ernstlichen Schaden mehr zufügen können. So sicher gestützt und so festgefügt ist ihr Gewölbe, in dessen untere, stark verschalte Zone 40 Fenster eingeschnitten sind, so daß ihre Gewölbe einen geschlossenen Ring bilden und die trennenden Mauerstöcke außen als Strebepfeiler vortreten.

Eine überwältigende Raumeinheit, die der Blick des Eintretenden schon von der Schwelle aus erfaßt, ist das Ergebnis dieses geistreichen Aufbaus. Der Scheitel der überall sichtbaren Kuppel bleibt der unveränderte Pol über der Bewegung, die an den Säulenreihen und Gesimsen entlang in die Tiefe fortschreitet und dann wieder zur Höhe emporsteigt (Taf. XXII).

Wie sich die Architektur des herrlichen Raumes immer neu vor dem Auge aufbaut, malen schon die Hexameter des Paulos Silentiarios:



Kuppelraum der Agia Sophia (Konstantinopel)
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

„So auf vierfachem Boden erhebt sich die herrliche Wölbung
Wie ein umfassender Helm und scheint dem irrenden Auge
Hoch hinauf bis zum weiten Gewölbe des Himmels zu reichen"

und weiterhin:

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

„Hoch in die Lüfte getragen in ausgedehnterem Umfang,
Gleichend dem Bogen der Iris, hinauf bis zur äußersten Spitze,
Also strebt die Konche zur Höhe im weiteren Kreise,
Oben als eine sich zeigend, doch unten ruhend auf dreien
Weiten Bogen, auf deren Rücken verteilt sind
Fünf sich öffnende Fenster, bestimmt das Licht zu empfangen."

Der Dichter hat deutlich empfunden, was die Harmonie der gesamten architektonischen Gliederung begründet und uns das Gefühl eines unaufhörlichen Schwingens und Steigens gibt. Es ist das System der zwischen den großen horizontalen und vertikalen Linien vermittelnden Kreisbogen, von denen die weiteren und höheren allemal die kleineren zusammenfassen, bald in dreifacher, bald in fünffacher, immer aber in ungerader Zahl. Unpaarige Gruppen bilden auch die Lichtöffnungen der einzelnen Konchen und Nischen, und die größte von ihnen, die beiden Fensterreihen der Apsis, in denen die horizontale Zweiteilung des ganzen Naos hindurchklingt, bringen im Allerheiligsten nochmals die Dreizahl zur Geltung. Mit noch feinerem Verständnis als der Hofdichter Justinians hat der Historiker Prokop in kurzen Worten die ästhetischen Wirkungen der kühnen Konstruktion gewürdigt. „Dieses alles," schreibt er, „was auf unbegreifliche Weise in der Luft aneinander gefügt ist und zusammenhängt und sich nur auf die nächsten Bauglieder stützt, schafft eine herrliche Harmonie des Werkes. Nichts hält den Blick des Beschauers lange fest, sondern jedes zieht das Auge fort und lenkt es leicht zu sich hinüber. In schnellem Wechsel ändert sich beständig die Schau, so daß er nirgends zu sagen vermag, was ihn vor allem am meisten entzückt." In der Tat wird das Gefühl der Freiheit und Raumweite durch die äußerste Beschränkung der inneren Stützen — sie beanspruchen nur ein Dritteil der Grundfläche — und die so gewonnenen starken Durchbrechungen aufs höchste gesteigert, indem sich alle Umräume in milder Klarheit lichten. Bei der Kuppel, „wo immer der Tag zuerst hineinlacht" (Prokop), hat der Erbauer gar mit der Überstrahlung der schmalen Mauerstöcke durch die Lichtwellen der Fenster gerechnet, um den Eindruck des freien Schwebens zu erzielen. „Sie scheint", um mit Prokop zu reden, „nicht auf festem Unterbau zu stehen, sondern an goldenem Seil vom Himmel herabhängend den Raum zu bedecken." Jedem Besucher der Agia Sophia bleibt dieses Lichtspiel der sich kreuzenden Strahlen unvergeßlich.

Die vollendete Organisation des Ganzen bedingt es, daß sich jede Einzelform ihm unterordnet und nichts Individuelles sich vordrängt. Im Naos ist mit offenbarem Bedacht sogar den Kapitellen eine gerundete Bildung verliehen, an der der Blick abgleitet. Und an ihnen sowie in den ornamentalen Zwickelfüllungen wird das Rankenwerk des Akanthus, bald in symmetrischer Verzweigung, bald in rhythmischer Ausrollung zum Flächenmuster, das ausschließlich auf dem Kontrast von Hell und Dunkel aufgebaut ist. Als koloristischer Faktor dient es der Belebung der raumbegrenzenden Flächen, die im übrigen die Farbe übernimmt.

In der trefflich erhaltenen Wandbekleidung der Agia Sophia hat die von der hellenistischen Kunst ererbte Inkrustation sich einem neuen Schema der Flächengliederung gefügt, dem Prinzip der Trennung und Umrahmung größerer Tafeln verschiedenfarbigen Steins, die öfters auch mit symmetrischer Vereinigung ihres Geäders paarweise aneinander gepaßt werden, durch schmälere Bänder. Alle diese Felder und Streifen aber werden eingefaßt durch die feinen Leisten des wechselständigen doppelten Zahnschnitts. Wenn Paulos Silentiarios daran verzweifelt,

„alle die blumigen Wiesen des farbigen Marmors zu singen,
Die die festen Wände des himmelanstrebenden Tempels
Und den prächtigen Boden verzieren," —

so liegt darin freilich eine gewisse rhetorische Übertreibung. Neben dem Porphyr und sogenannten Verde antico, aus dem die Säulen des Naos zwischen beiden Geschossen abwechselnd bestehen, kommt für die der Seitenschiffe vor allem Granit, für die Vertäfelung aber rot- oder schwarzgeäderter (prokonnesischer)



Abb. 325. Inneres der Agia Sophia, Durchblick aus der Mitte des südl. Nebenschiffs in die nordwestl. Seitennische (nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

und gelber Marmor hinzu. So beherrscht der für die byzantinische Polychromie auch in der Folge typische Dreiklang des Violettrot, Grün und Orangegelb die gesamte Harmonie. Bevorzugte Plätze, wie die Zwickelfelder der oberen Bogenstellungen und die Wände des Altarraumes oder die von drei Portalen in jedem Schiff durchbrochene Eingangswand, schmückt in denselben Tönen ein reizvolles dekoratives Schnittmosaik. Die Wölbung aber überzieht der zur fast unumschränkten Herrschaft erhobene Goldgrund des Glasmosaiks, der dank seinem vorwiegend aus textilen Motiven bestrittenen ornamentalen Schmuck der Zerstörung durch türkische Hände entgangen ist. Was die Kirche an bildlichen Darstellungen unter der darüber gebreiteten und schwach vergoldeten Tünche bewahrt, gehört vielleicht durchweg den Zeiten nach dem Bildersturm an (s. 5. Kap.).



Abb. 326. Die innere Vorhalle (Esonarthex) der Agia Sophia, Durchblick gegen Norden
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

Störend wirkt heute vor allem der in schrägen Streifen nach der Gebetsnische in der Apsis orientierte Mattenbelag des Fußbodens, während sich die hochhängenden großen Rundschilde mit dem Namenszug des Sultans wenigstens an die geschwungenen Linien der Architektur anschmiegen. Zur inneren Ausstattung der Sophienkirche haben wir an Stelle der darin befindlichen kleinen türkischen Kanzeln und Bogen im Geiste vor allem das Templon, d. h. die durch Brüstungen und Gitterwerk oder Vorhänge geschlossene Säulenstellung zu ergänzen, welche in gebrochener Linie von der Altarnische unter der östlichen großen Konche vortrat, dazu den weit hinausgeschobenen, durch einen erhöhten schmalen Gang (Soleas) mit jener Altarwand verbundenen Ambon, eine auf acht Säulen ruhende durch ein Ziboriendach bekrönte Plattform mit doppelten Treppenaufgängen, die der Schriftverlesung und mancherlei Zeremonien diente und unter der die Kapelle der Vorsänger stand. Über die allgemeinere Raumeinteilung erfahren wir vor allem durch die Beschreibung der kaiserlichen Prozessionen bei Konstantin Porphyrogennetos, daß in der Mittelhalle des Süd-



Abb. 327. Säulenstellung des Atriums der Agia Sophia (nach einer Aufnahme aus den ersten 70er Jahren).

schiffs (Abb. 325) ein Oratorium für den Kaiser abgeteilt war, unmittelbar durch ein heute gesperrtes Portal zugänglich, an das im Mittelalter eine Vorhalle und weitere dem Mahle und dem Ruhebedürfnis vorbehaltene Räume (Triclinum und Kiton) angebaut waren. Durch russische Pilger sind wir ferner darüber unterrichtet, daß von den östlichen Eckräumen der rechte als Prothesis und der linke als Diakonikon benutzt wurde. Die schmalen Durchgänge, die sie mit der Apsis verbinden, machen eine entsprechende Bestimmung von jeher wahrscheinlich, obgleich in der Sophienkirche so wenig wie in Agios Sergios und Bakchos die strenge Abgeschlossenheit der syrischen Pastophorien angestrebt ist. Daß die Emporen von den Reihen der „betenden Frauen" besetzt waren, geht schon aus der Schilderung des Silentiarios hervor, wie sie übergelehnt die „rührigen Arme" auf das „Geländer von Stein zu stützen pflegen", — und zwar befand sich wieder auf der Südseite nach jüngeren Zeugnissen die Loge der Kaiserin.

Mannigfache Veränderungen hat vor allem die Frontseite der Kirche durchgemacht. Die ursprünglich offene äußere Vorhalle des Atriums, von dem noch um 1870 ein paar Säulen aufrecht standen (Abb. 327) —, es wechselten immer zwei solche mit Pfeilern, — verwandelte sich wahrscheinlich im 10. Jahrhundert in einen geschlossenen Exonarthex. Damals betraten noch die Kaiser bei feierlichem Anlaß, wie den häufigen Kreuzesprozessionen, die Kirche von Westen, diesen Vorhof mit der Phiale durchschreitend, obgleich sich über dem Propylaion des Exonarthex seit dem Jahre 865 ein Glockenturm erhob. Etwas später scheint der Haupteingang an das Südende des Narthex (Abb. 326) verlegt worden zu sein. Schmückt ihn doch eine Bronzetür mit den Namensinschriften des Theophilos († 842) und Michaels III. (†867). Noch später mögen die danebenliegenden ungeschlachten Treppentürme entstanden sein, vielleicht sogar erst nach erfolgter Sperrung der alten durch die erforderlich gewordenen pyramidalen Stützpfeiler im 13. und 14. Jahrhundert. Durch solche Zutaten, einschließlich der seit 1453 allmählich hinzugefügten vier Minaretts und der anliegenden Kuppelbauten der Südseite, von denen nur der erste, das Baptisterium, alt, ja vielleicht noch älter ist als die Kirche —, er dient jedoch heute wie die übrigen als Mausoleum der türkischen Großherren, — erscheint die Außenansicht der Agia Sophia (Abb. 316) weit stärker verfälscht als der Innenraum. Wenn sie auch schon in byzantinischer Zeit von manchen Anbauten und drei Nebenhöfen umgeben war, so wirkte ihr Massenaufbau doch besonders im früheren Mittelalter zweifellos viel klarer und harmonischer. Auch die innere Architektur hat wiederholte Ausbesserungen erfahren, so z. B. die westliche Halbkuppel und der Tragebogen bereits im 9. und 10., die Ostseite der Hauptkuppel im 14. Jahrhundert, doch macht sich nur die letztere in einem Knick des Kuppelansatzes (Taf. XXII) bemerkbar. Eine gründliche Neubefestigung derselben erfolgte gegen Mitte des 19. Jahrhunderts im Auftrage Abdul Medschids durch Fossati und gleichzeitig die für die Forschung grundlegende Aufnahme des Baues durch den von Friedrich Wilhelm IV. entsandten Architekten Salzenberg.

Ihren Ruhm als Wunderwerk der Baukunst aus der glorreichsten Zeit des byzantinischen Kaisertums mußte die Hagia Sophia bald mit der justinianischen Apostelkirche teilen, deren Platz auf dem vierten Hügel, dem sogenannten Mesolophos, heute die Moschee Mohammeds II.

des Eroberers einnimmt. Auch dieses Heiligtum verdankte unzweifelhaft seine Erneuerung dem Ehrgeiz des Kaisers, sich als ein zweiter Konstantin zu erweisen, wenngleich die Chronisten vielleicht mit einigem Recht die Urheberschaft des Unternehmens seiner Gemahlin Theodora zuschreiben. Daß der konstantinische Bau in ähnlicher Plangestaltung, aber in viel bedeutenderen Abmessungen wiedererstand und daß erst im neuen die Aufgabe, eine kreuzförmige Kuppelkirche zu schaffen, ihre vollkommene Lösung gefunden hatte, lassen die Beschreibungen Prokops, des Dichters Konstantinos Rhodios aus dem 10. und des Nikolaos Mesarites von der Wende des 12. Jahrhunderts erkennen. Wieder bot dazu das von der Kuppel bedeckte Quadrat die Grundlage, indem sich aus dieser Konstruktion sowohl der Kern der Anlage wie die vier Kreuzarme leicht ergaben und nur der westliche durch eine Vorhalle verlängert zu werden brauchte (Abb. 328). Ausdrücklich heben die Berichte die Anwendung der Hängezwickel hervor, und Prokop spricht mit klaren Worten aus, daß die Hauptkuppel derjenigen in der Sophienkirche vollkommen glich. Dadurch verstehen wir, wie sie die umgebenden Nebenkuppeln überragen konnte, da diese der Fenster entbehrten, also offenbar noch flachere Kalotten darstellten. Bei allgemeiner Ähnlichkeit unterschied sich die innerere Ausgestaltung der Apostelkirche am augenfälligsten darin von der Einrichtung der Agia Sophia, daß sich das Allerheiligste im Mittelpunkt des Baues befand und eine Apsis allem Anschein nach fehlte. Zur Aufstellung der kaiserlichen Sarkophage diente ein an den Nordarm angeschlossenes kreuzförmiges Mausoleum, während das ältere Konstantins und seiner Nachkommen (Teil I, S. 249) — ihre (in die A. Irene übergeführten) Särge sind teilweise noch erhalten — der Ostseite vorgelagert war.

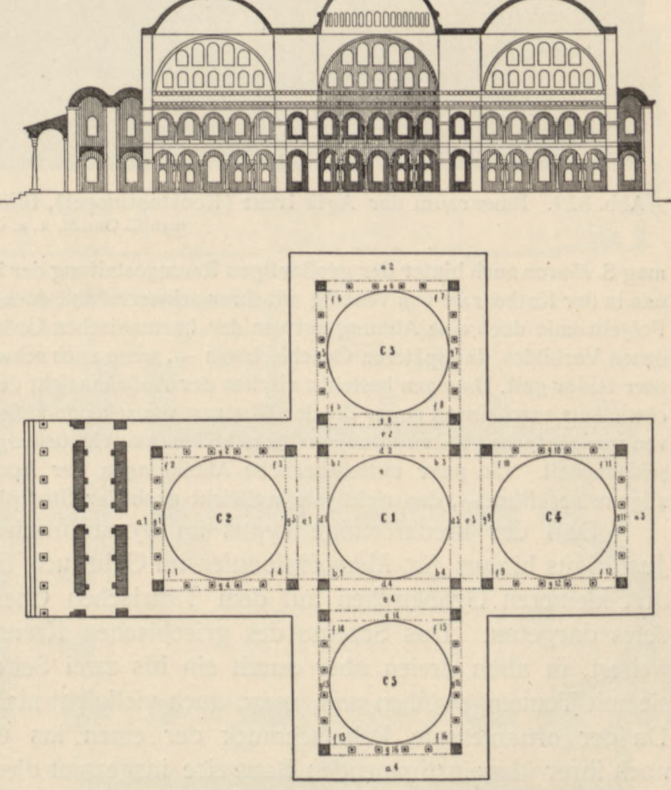


Abb. 328. Schematische Rekonstruktion der Justinianischen Apostelkirche, Grundriß und Längsschnitt
(nach O. Wulff, Byz. Zeitschr. 1897).

Von der architektonischen Wirkung und Stimmung der vielgepriesenen Schwesterkirche der Agia Sophia bietet uns die Kathedrale von S. Marco zu Venedig ein getreueres ideales Abbild, als es alle Rekonstruktionen vermögen (Abb. 315). In ihrer ganzen Zusammensetzung, die nach zuverlässiger Überlieferung im 11. Jahrhundert in Nachahmung des justinianischen Baues umgestaltet worden ist, nimmt sie sich wie eine Illustration zu den Schilderungen der letzteren aus, wenn sie auch augenfällige Abweichungen in der Form der Kuppeln u. a. m. aufweist, und die Emporenanlage nicht als ein wirklicher Umgang mit eigenem Fenstersystem durchgeführt ist, wie wir ihn für das Vorbild aller Wahrscheinlichkeit nach voraussetzen müssen. In den Größenverhältnissen, in der Zahl der eingestellten Säulen u. a. m. bot die noch von Justinian erbaute und erst im Mittelalter durch Erdbeben zerstörte Kirche des Evangelisten Johannes zu Ephesus, von der noch heute gewaltige Gewölbetrümmer den Boden bedecken, Türgewände, unverrückte Säulenstümpfe und Grundmauern, vielleicht gar das Paviment der Ausgrabung harren, geradezu eine Art Wiederholung dar. Aber



Abb. 329. Innenraum der Agia Irene (Konstantinopel), Blick aus dem vorderen Kuppelraum in die Apsis (nach C. Gurlitt, a. a. O.).

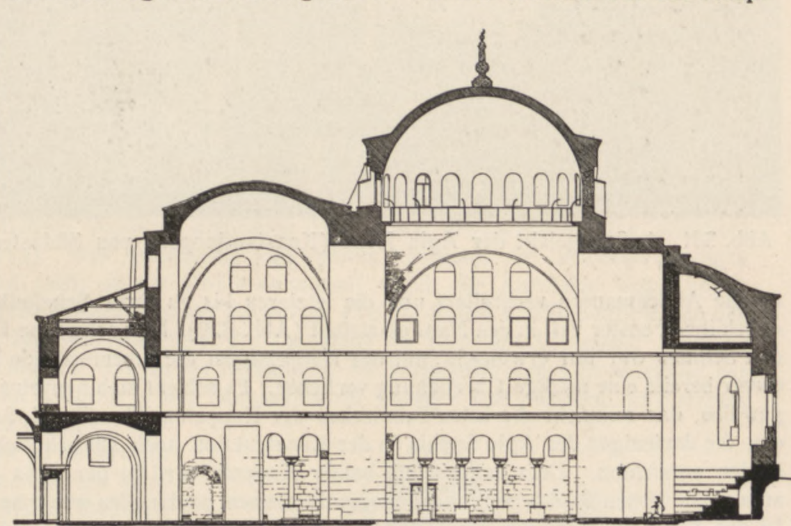
mag S. Marco auch hinter der großartigen Raumgestaltung der byzantinischen Denkmäler zurückstehen, so geht uns in der Kathedrale von Venedig mit ihrer schweren und doch nicht lastenden Formengebung und ihrer tiefen Polychromie doch eine Ahnung auf von der harmonischen Größe und der ernsten Schönheit ihres verschwundenen Vorbildes, das späteren Geschlechtern —, wenn auch schwerlich mit Recht —, als ein Werk des Anthemios oder Isidor galt. Dagegen besteht zwischen der Außenansicht des byzantinischen und des venezianischen Baues, obwohl sie anscheinend sogar die den Westarm umziehende äußere Vorhalle gemein hatten, infolge der späteren, von mannigfachen Stilwandlungen beeinflußten Ausschmückung der Fassaden von S. Marco eine größere Verschiedenheit. Ein paar mittelalterliche Abbildungen der Apostelkirche aber geben sichtlich nur ein ganz allgemeines Bild —, das richtigste vielleicht noch der Stadtplan in Hartmann Schedels Weltchronik.

Daß der kreuzförmige Typus im byzantinischen Kunstkreise noch über das Zeitalter Justinians hinaus für Memorialbauten im Gebrauch blieb, hat vor allem die Aufdeckung von drei kleineren Grabkirchen auf dem Taurischen Chersonnes im Laufe des vorigen Jahrhunderts dargetan. Das Schema des griechischen Kreuzes wird in zweien durch die Apsis erweitert, in allen dreien aber durch ein bis zwei Seitenkapellen der letzteren. Bedeckt waren sie mit Tonnengewölben und, wenn auch vielleicht nicht alle, durch eine flache Vierungskuppel. Da der ornamentale Reliefschmuck der einen ins 6. bis 7. Jahrhundert weist, dürften sie nach ihrer übereinstimmenden Bauweise insgesamt dieser Zeit entstammen. Neben diesen Ausläufern des einfachen Stammtypus mögen aber auch manche freien Nachahmungen der Apostelkirche aus dem frühen Mittelalter herrühren (Abb. 237).

Für die byzantinische Architekturentwicklung ist keine von den beiden großartigsten

Bauschöpfungen der Regierungszeit Justinians allgemein maßgebend gewesen, — ihre Richtung bezeichnet vielmehr ein drittes, minder berühmtes Denkmal. Bildet doch fortan weder der reine Zentralbau noch die Basilika ihr Ziel, sondern die Gewinnung eines einheitlichen Bauschemas von vereinfachter Konstruktion aus beiden. So findet noch in den ersten Jahrzehnten der Regierung Justinians beim Wiederaufbau der Agia Irene (Teil I, S. 228) — die gleichnamige konstantinische Basilika war zugleich mit der Sophienkirche im Nikaaufstande 532 verbrannt — das System der kleinasiatischen Kuppelbasilika (Teil I, S. 255) seine folgerichtige Fortbildung (Abb. 330). Die basilikale Plangestaltung des vorjustinianischen Baues ist hier anscheinend noch mehr vorbildlich geblieben als bei der Agia Sophia.

Neueren Untersuchungen zufolge besaß nämlich der Bau, der uns nicht mehr in unveränderter Gestalt vor Augen steht, ursprünglich, wie jene kleinasiatischen Vorstufen, nur seine Hauptkuppel. Der westliche Tragebogen der letzteren war wohl zum Tonnengewölbe verlängert, der von ihm bedeckte Teil des Hauptschiffs aber scheint noch unter Justinian nach einem Brande im Jahre 564 vergrößert und der (noch erhaltene) Narthex mit der Westempore sowie das Atrium erst damals angefügt worden zu sein. Die Emporen über den Seitenschiffen trugen wahrscheinlich Säulenstellungen und waren wohl wie in der Agia Sophia eingewölbt oder, wie in der Sophienkirche in Saloniki (s. unten), mit Pultdächern bedeckt. Seine bleibende Zusammensetzung, bei der die seitlichen Tragebogen der Kuppel die säulenlosen Emporen in ihrer vollen Breite überwölben, verdankt der Bau augenscheinlich einer nach seiner Beschädigung durch das Erdbeben



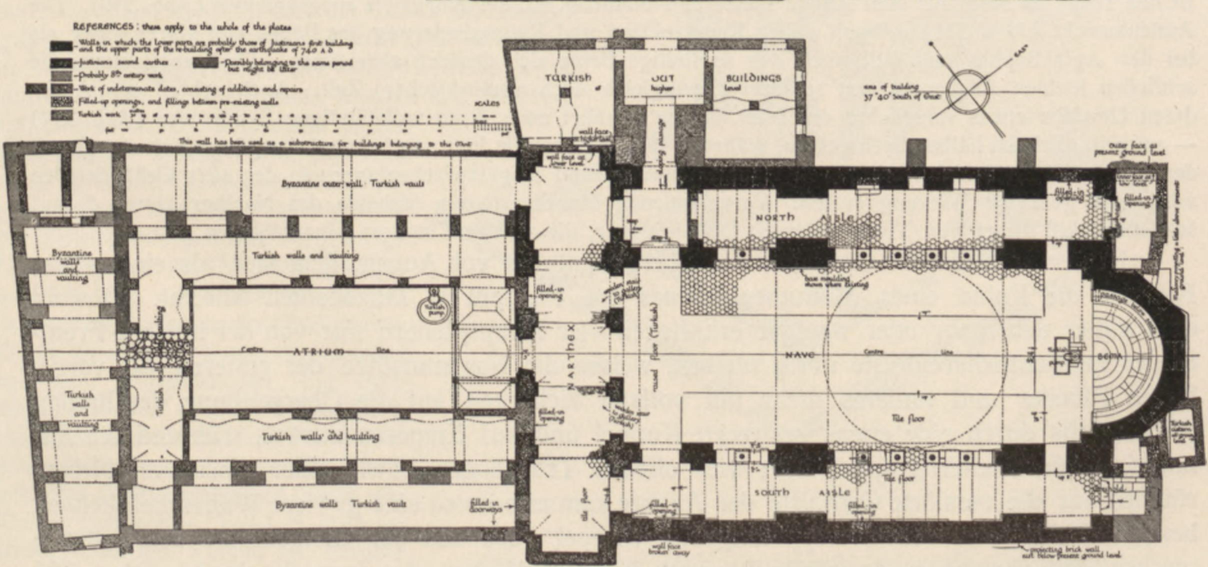


Abb. 330. Die Agia Irene (Konstantinopel), Grundriß und Längsschnitt
(nach W. George, The church of S. Eirene at Constantinople 1912).



Abb. 331. Außenansicht der Agia Irene (Konstantinopel), von Südosten gesehen.

von 740 wohl von Konstantin V. durchgeführten Umgestaltung. Gleichzeitig wurde die Hauptkuppel, welche vorher schwerlich einen Tambour besaß, sowie der westliche Tragebogen in geringerer Breite erneuert, während über dem vorderen kürzeren Abschnitt des Hauptschiffes eine breitovale flache Nebenkuppel zu liegen kam, die jede Fensterdurchbrechung vermissen läßt. Dafür wurden die seitlichen Tragebogen auch in dieser Gebäudehälfte bis an die Außenmauern verbreitert und die letzteren bis zu ihrer Scheitelhöhe emporgeführt, so daß das Licht durch ihre Fenster voll in den Naos einströmt (Abb. 329). Eine schwache Dämpfung desselben in der Westhälfte des Schiffes war nur erwünscht, um der Hauptkuppel die beherrschende Wirkung zu sichern. Und dazu ist dieser bereits eine mäßige Überhöhung verliehen. Es schiebt sich hier eine Art Tambour zwischen das Zwickelgewölbe, das nunmehr die alten Ecknischen der Kuppelbasilika (Teil I, S. 257) verdrängt hat, und die Kuppel ein, die derjenigen der Agia Sophia in der Konstruktion noch ähnlich sieht, wenngleich ihre Widerlager sich steiler aufrichten. Dem Seitenschub beider Kuppeln wird in der Agia Irene durch die mit ihren Trägern zum einheitlichen Baukörper zusammengeschlossenen, nach außen wenig hervortretenden Nebenpfeiler begegnet. In der Folge ist man mit dem Anbau kleinerer Notstützen auf der Nordseite ausgekommen (Abb. 330). Die Außenansicht (Abb. 331) spiegelt daher Konstruktion und Raumgliederung des Baues viel klarer wider als bei der Agia Sophia und läßt auch das dreiteilige Bema sich deutlich abzeichnen. Doch entstammen die seitlichen kleinen Ausbauten erst späterer (wenngleich noch vortürkischer) Zeit. Auch schloß die Apsis deren Gewölbe etwas verschoben erscheint, — sie bewahrt noch ihren vollständigen Synthronos (Abb. 329) — ursprünglich im halben Sechseck ab, während die Seitenschiffe hier anscheinend Ausgänge hatten. Durch den regelmäßigen Schichtwechsel von Hausteinquadern und Ziegelzwischenlagern in den alten Gebäudeteilen wird eine gefällige Wirkung erzielt. Vorspringende Mauerreste am Südende des Narthex lassen darauf schließen, daß dieser von Treppentürmen umgeben war, die zu den Emporen hinaufführten.

In der Irenenkirche steht uns ein Übergangstypus vor Augen, dem sich als ein zweites Beispiel die Ruine eines Monumentalbaues bei Philippi in Mazedonien anreiht. Obwohl dort außer den mehr oder weniger erhaltenen vier Hauptpfeilern nur von der inneren Frontmauer beträchtlichere Reste übrig bleiben, weisen die Bogenansätze der ersteren, die vorgelegten Pilaster und anderes mehr mit vollster Sicherheit auf die Überwölbung des breiten Mittelschiffs durch eine etwas gestreckte Kuppel und auf Emporen zurück, während die Annahme einer zweiten Kuppel über vier offenen Tragebogen, sowie einer Apsis mit Nebenräumen für die zerstörte Osthälfte der Anlage zum mindesten eine gewisse Wahrscheinlichkeit besitzt. Dann wäre die Verdoppelung der Kuppel noch als ein Baugedanke der justinianischen Zeit anzusehen, der vielleicht auch bei dem Umbau der Irenenkirche im Jahre 564 schon seine Verwirklichung gefunden hatte. Zeitlich rückt das Denkmal jedenfalls in die

nächste Nähe der Agia Sophia durch die auffällige Verwandtschaft seiner dekorativen Architektur mit der ihrigen.

Wirkt auch ein freischöpferischer Trieb vielleicht bis zur Jahrhundertwende in der altbyzantinischen Baukunst fort, so scheinen die Bestrebungen zur Herstellung eines einheitlichen Baukanons doch schon gegen Ende der Regierung Justinians einen gewissen Abschluß gefunden zu haben. In der Agia Sophia hat die Forderung des ästhetischen Ausgleichs zwischen der Richtungsachse der Basilika und der Höhenachse des Zentralbaues (Teil I, S. 244) ihre vollkommene Erfüllung gefunden. Der halbbasilikale Bautypus, wie das neue System wohl am treffendsten bezeichnet werden kann, geht zweifellos in genetischer Folge aus der Kuppelbasilika (Teil I, S. 255/6) hervor, aber seine Vollendung erfolgt erst in Anlehnung an das Vorbild der Agia Sophia. Auch ist es schwerlich ein Spiel des Zufalls oder das Ergebnis späterer Umbenennung, wenn der bedeutendste Bau der gesamten Reihe, die Kathedrale von Saloniki, mit jener den Namen teilt. Gegen die Annahme ihrer früheren Entstehung, die dann in die vorjustinianische Zeit fallen müßte, da Prokop sie nicht unter dessen Bauten aufführt, spricht vor allem sowohl ein gewisser Fortschritt in der Konstruktion der Agia Sophia von Saloniki wie auch ihre dem jüngeren byzantinischen Kirchentypus ähnlichere Raumgliederung (Abb. 332/3).

An den Naos mit seinen Nebenschiffen ist hier ein von ihm abgeschiedenes, in sich verbundenes dreiteiliges Bema mit dreiseitig abgeschlossenen Apsiden gleichsam von außen angeschoben, eine offenbare Anleihe bei der Basilika (Teil I, S. 253). Das vollständig eingewölbte Langhaus der letzteren hingegen erscheint gekürzt (Teil I, S. 234) und mehr in die Breite entwickelt durch die Aufnahme des Kuppelquadrats, das der zentrale, den Gesamtbau beherrschende Baukörper (Teil I, S. 255 u. 257) umfaßt, um den sich wieder die Nebenschiffe mit dem Innennarthex (bzw. die Emporen) als zusammenhängender Umgang herumlegen. Gegenüber der Agia Sophia von Byzanz ist in Saloniki die kreuzgestaltige Verbreiterung der vier Tragebogen erheblich gesteigert, um dadurch in der Längsachse die kühnere und ungleich schwierigere Konstruktion der angeschlossenen Halbkuppeln zu vermeiden und dem Hauptschiff doch die erforderliche Erstreckung zu geben, andrerseits aber um den Kuppelraum auch in der Querachse zu erweitern. Dadurch wird vor allem erreicht, daß der Schub der Kuppelträger wie bei der Irenenkirche nach allen Richtungen im Innern ausgeglichen werden kann, indem die Gegenstützen teils durch die inneren Mauern und Wandverstärkungen ersetzt, teils näher an die Hauptpfeiler herangezogen und mit ihnen in beiden Geschossen durch Bogen verspannt sind. Die Tonnengewölbe der Seitenschiffe und das vielgliedrige Gewölbesystem des Narthex genügen nunmehr, um den Druck zu verteilen und auf die Außenmauern überzuleiten. Dafür konnten die Emporen, wie sonst bei einer Kuppelbasilika, mit Pultdächern bedeckt werden. Etwas Altertümliches bewahrt auch der Aufbau der Kuppel. Im Innern ist zwar das durchgebildete Zwickelsystem an Stelle der älteren Ecknischen (Teil I, S. 257) getreten, und die Kuppel ist darüber als etwas überhöhte Halbkugel aufge-

Abb. 332. Agia Sophia in Saloniki, Grundriß und System (nach Choisy, a. a. O.)



Abb. 333. Agia Sophia in Saloniki, Blick aus dem Kuppelraum in die Apsis
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

setzt, wie in der Agia Irene, die äußere Verschalung des von zwölf Fenstern durchbrochenen Tambours aber erinnert durch ihre vierseitige Gestalt noch an den turmartigen Oberbau der kleinasiatischen Kuppelbasilika (Teil I, S. 255 u. 257). Mögen selbst die Strebebögen über den Ecken (Abb. 334) erst eine spätere Zutat sein, so verrät sich doch in dem ganzen massiven Baukörper ein Bemühen, größtmögliche Festigkeit zu erzielen. Nach naheliegender Vermutung hat wohl der Einsturz der allzu kühnen Kuppel des Anthemios als warnendes Beispiel diesen eigenartigen Vermittlungsversuch hervorgerufen. Im letzten Jahrzehnt Justinians, d. h. nach Abfassung der Schrift Prokops, oder spätestens unter seinem Nachfolger dürfte die Agia Sophia von Saloniki erbaut sein, sind doch in ihr Ziegel mit dem Stempel des großen Kaisers zur Verwendung gelangt. Daß daneben Zierformen mit einem bis ins fünfte Jahrhundert zurückreichenden Blattschnitt, vor allem an den Kapitellen der Emporen, bei denen schon der ungleiche Anschluß an die Bogenansätze gegen



Abb. 334. Agia Sophia in Saloniki, Ostansicht.

die Herstellung für diesen Bau spricht, mit jüngeren Kapitellen abwechseln, von denen manche auch in Ravenna noch gegen Mitte des Jahrhunderts Verwendung finden (s. unten), vereint sich sehr wohl damit. An bedeutender Raumwirkung fehlt es der Kathedrale von Saloniki keineswegs (Abb. 333), wenn sie darin auch weit hinter ihrer berühmteren Namensschwester zurückbleibt. Aber die Wucht der Bauglieder artet zum Gedrückten und Schweren aus, während das leicht Aufstrebende verschwindet. Auch in der Außenansicht (Abb. 334) tritt der Charakter des Plumpen stärker hervor. Immerhin besaß die von zwei Treppentürmen flankierte breite Fassade eine wirkungsvollere Abstufung und Gipfelung als heute, wo ein zierlicher, aber schwächlicher Neubau an der Nordwestecke und das im Jahre 1589 entstandene Minaret an entgegengesetzter Stelle sich nicht zur organischen Einheit mit ihr zu vereinigen vermögen. Von dem geräumigen Atrium vollends, das sich, wie in Byzanz, an die Westfront anschloß, ist als Überbleibsel der äußeren offenen Vorhalle nur noch eine des Gebälks beraubte Säulenreihe mit türkischen Stalaktitenkapitellen und die Ruine des gegenüberliegenden kleinen Torgebäudes teilweise erhalten.

Ungefähr um dieselbe Zeit läßt sich in einem weit entlegenen Gebiet an einem zweiten Bau die Fortbildung der Kuppelbasilika zum halbbasilikalen Bautypus beobachten. Die verfallene Kirche von Kasr-ibn-Wardan zwischen Homs und Aleppo, die als Ziegelbau mit eingezogenen Tür- und Fenstergewänden von Basalt und Marmor in der syrischen Hausteinarchitektur ihrer geographischen Umgebung ein vereinzeltes Beispiel bildet, verdankt ihre Entstehung anscheinend dem unmittelbaren Eingreifen der kaiserlichen Regierungsgewalt in Byzanz. Ist doch der Aufenthalt eines der Baumeister der Agia Sophia (S. 376), des „erlauchten Isidor", um das Jahr 550 n. Chr. in dem nahegelegenen Chalkis inschriftlich bezeugt. Damals oder gleichzeitig mit einer ihr gegenüberliegenden Palastruine, an der die Jahresangabe 564 n. Chr. erhalten blieb, muß auch die Kuppelbasilika (Abb. 335/6) von einem in die Provinz entsandten



Abb. 335. Kuppelbasilika und Palast, Ruinen in Kasr-ibn-Wardan (Nordsyrien), von Nordwesten gesehen (nach phot. Aufnahme von M. Frh. v. Oppenheim).

Architekten erbaut worden sein. Mit der Kathedrale von Saloniki verglichen, trägt der Bau einen fortgeschrittenen Charakter im streng zentralen Zusammenschluß des Narthex und der auf eine doppelte Säulenstellung beschränkten Nebenschiffe und Emporen um den Kuppelraum sowie in der durchgängigen Anwendung des Kappen- (bzw. Kreuz-)gewölbes in beiden Geschossen und anscheinend auch in der ausgebildeten Form der überhöhten, außen achtseitig abgeschlossenen und von acht Fenstern durchbrochenen Kuppel, von der seinerzeit nur noch ein einziges (inzwischen größtenteils herabgestürztes) Mauerstück über dem nördlichen Tragebogen aufragte (Abb. 335). Dagegen erscheinen die Hängezwickel noch in sehr unvollkommener Weise aus den Wandecken zusammengezogen und in die Kuppelwölbung übergeführt. Ferner vermissen wir sowohl die kreuzförmige Erweiterung des Naos, als auch die klarere Gliederung und den inneren Zusammenhang des Bema. Die unmittelbar an den östlichen Tragebogen angeschlossene Apsis und die von ihr geschiedenen apsidenlosen Nebenräume fügen sich vielmehr in

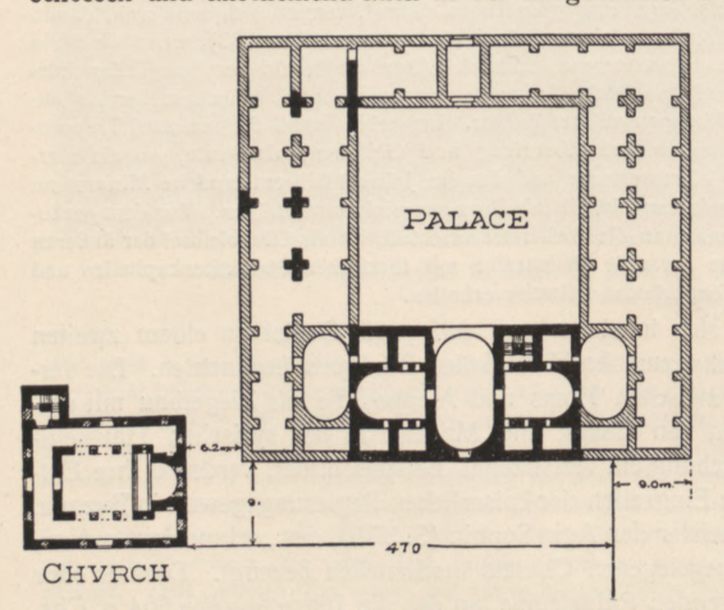


Abb. 336. Kuppelbasilika u. Palast in Kasr-ibn-Wardan, Grundriß (nach H. C. Butler, Publ. of the Princeton-Univ. archaeol. Exped. etc.).

einer für kleinasiatische Anlagen typischen Weise (Teil I, S. 232 ff.) dem geradlinigen Abschluß des Gesamtbaues ein (Abb. 336). Ebendaher rührt wohl auch die Fassadenbildung mit dem einseitig angebauten Treppenturm. Der Gesamteindruck lastender Schwere aber offenbart denselben allgemeinen Zeitgeschmack wie in Saloniki. Auf diesen übte Byzanz den maßgebenden Einfluß.

In welchem Grade dieser Einfluß die Baugestaltung zweier untergegangenen Denkmalskirchen der philistäischen Hafenstadt Gaza bestimmt hat, läßt sich nicht mehr vollkommen klarstellen. Die wortreiche Beschreibung der beiden Heiligtümer in einer Rede des Rhetors Chorikios gibt keinen zweifelsfreien Aufschluß darüber, ob sie dem Typus der Kuppelbasilika zuzurechnen sind oder dem Zentralbau von reicherer Zusammensetzung (bzw. der einfachen Basilika). Gleichwohl bezeugt er wenigstens für die unter Justinian erbaute Kirche des heiligen Sergios, bei der gerade einzelne Umstände für die letztere Annahme sprechen, mit hinreichender Deutlichkeit, daß die Kuppel über dem Quadrat errichtet und allem Anschein nach durch Zwickel mit ihm vermittelt war. Dasselbe dürfen wir wahrscheinlich auch für die Stephanusbasilika voraussetzen, in beiden Bauten aber umlaufende Emporen.

Den halbbasilikalen Bautypus finden wir in der Tat auch auf dem Boden Konstantinopels schon gegen Ende des 6. Jahrhunderts vor, — einmal in einem verstümmelten Bauwerk, der sogenannten Kalender-Djami, als nächster Parallele der Sophienkirche von Saloniki.

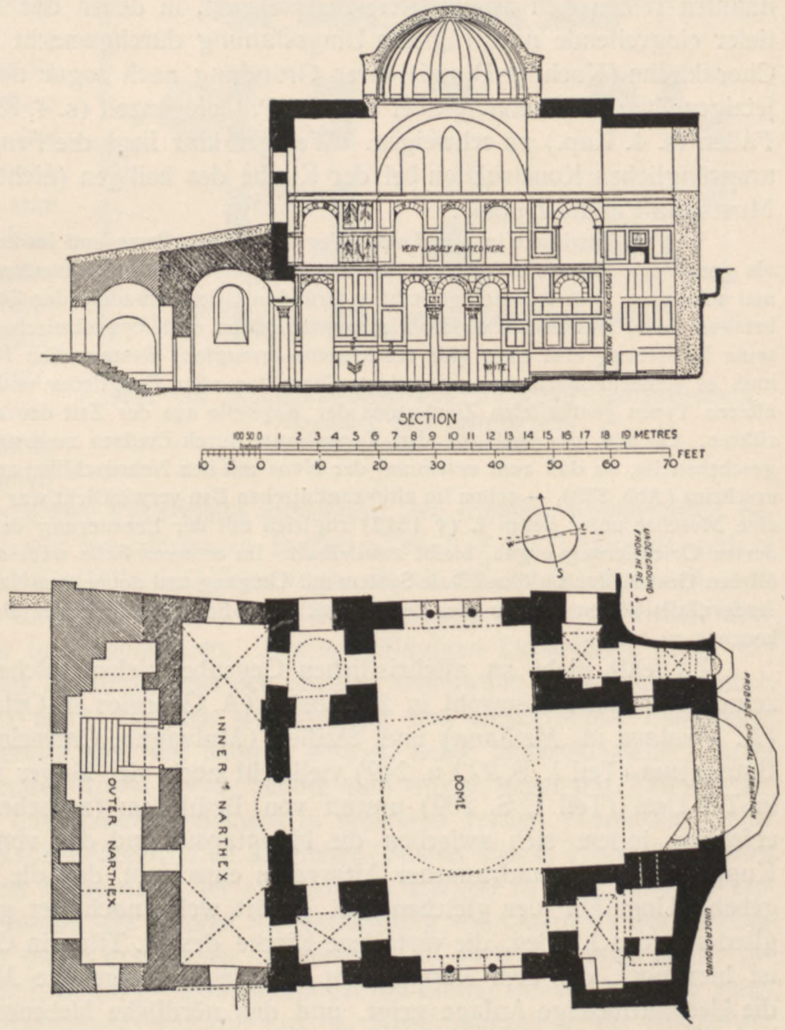


Abb. 337. Die Kalender-Djami (Konstantinopel), Grundriß und Längsschnitt
(nach v. Millingen, Byz. churches in C-ple. 1912).

Wohl die Hälfte ihres Altarraumes mitsamt der Apsis und dem größten Teil ihrer Nebenräume ist — nach eingetretenem Brandschaden — einer türkischen Restauration zum Opfer gefallen (Abb. 337). Andrerseits aber sind die Ecken unter den östlichen Hauptpfeilern schon im späteren byzantinischen Mittelalter durch Vorschiebung des sog. Templons bis an die Grenze des östlichen Tragebogens zum Bema hinzugezogen worden. Der dadurch etwas verkleinerte Naos, der die gleiche kreuzgestaltige Erweiterung aufweist wie in Saloniki, öffnete sich anfangs in dreifacher Bogenstellung, deren Säulenstützen noch in den

spätbyzantinischen, wenn nicht gar türkischen Füllmauern stecken, sowohl nach den völlig beseitigten Nebenschiffen wie zum Innennarthex. Der letztere und vollends der Exonarthex hat eine vollständige Erneuerung, anscheinend auch noch in vortürkischer Zeit, erfahren. Daß aber der dreiseitige Umgang eine Empore trug, darauf lassen die jetzt unzugänglichen oberen Eckräume zwischen den Hauptpfeilern und den mit ihnen in beiden Geschossen durch Bogenschlag verbundenen Mauern des Naos schließen. Das Innere des letzteren schmückt noch die alte, allerdings im weiten Umfange durch neuere Bemalung ergänzte, polychrome Marmorvertäfelung. Gänzlich verunstaltet ist hingegen die Außenansicht der Kirche, die auf beiden Seiten noch Spuren ihrer Bestutzung verrät, sowie das dreiteilige System der Bogenfenster in den seitlichen Schildmauern, an deren Stelle sich einst die Säulenstellungen der Emporen befunden haben müssen. Die 16seitige, durch Rippen ausgestattete Kuppel besitzt nur einen fiktiven äußeren Tambour mit flacher Pilasterverstärkung, doch erscheint eine Wiederherstellung derselben durch die Türken nicht ausgeschlossen.

Topographische Hinweise (bei Konstantin Porphyrogennetos und anderen) erlauben uns, in der Kalender-Djami die unter Maurikios († 602) erbaute Panagia Diakonissa wiederzuerkennen, wozu der Stil ihrer Architektur und Zierglieder vollkommen stimmt. Dem vorgenannten reihen sich zwei weitere Beispiele an, in denen das halbbasilikale System eine noch tiefer eingreifende nachträgliche Umgestaltung durchgemacht hat. Von ihnen entstammt die Chorakirche (Kachrije-Djami) ihrer Gründung nach sogar noch der justinianischen, in ihrer jetzigen Zusammensetzung aber erst der Paläologenzeit (s. 4. Kap.), — von anderen unsicheren Fällen (s. 4. Kap.) zu schweigen. Weniger klar liegt die Frage der Entstehungszeit und der ursprünglichen Konstruktion bei der Kirche des heiligen (nicht des Apostels) Andreas (Kodja Mustapha-Pascha-Djami).

Viel zu entwickelt in der Anlage des dreiteiligen Bema und im konstruktiven Aufbau der Kuppel, die als gesonderte Kalotte auf dem vollkommen ausgebildeten Zwickelsystem aufsitzt, als daß sich dieses Denkmal mit einer dem Apostel geweihten Gründung der Arkadia, der Schwester Theodosius II., zusammenbringen ließe, andrerseits wieder viel zu wenig von mittelbyzantinischen Bauformen durchsetzt, als daß es seine Entstehung erst einer (für die letztere bezeugten) Restauration Basilius I. († 886) verdanken könnte, muß es vielmehr nach dem wuchtigen Charakter aller Bauglieder und einer gewissen Flauheit der nach älteren Typen gearbeiteten Zierformen der Kapitelle aus der Zeit der nächsten Nachfolger Justinians herrühren. Ob aber der Gedanke, den Kuppelraum durch Exedren zu erweitern, — was hier in der Querachse geschehen ist, so daß zum erstenmal der Naos mit den Nebenschiffen zu einer Raumeinheit zusammengefaßt erscheint (Abb. 338), — schon im altbyzantinischen Bau verwirklicht war oder erst bei seiner Verwandlung in eine Moschee unter Selim I. († 1512) zugleich mit der Erneuerung der Hauptkuppel sich aus der veränderten Orientierung ergab, bleibt zweifelhaft. Im ersteren Falle wäre auch für die Andreaskirche in ihrer älteren Gestalt das halbbasilikale System mit Umgang und doppeltem Narthex ohne Emporen vorauszusetzen. Andernfalls hätten wir es hier bereits mit einer Fortbildung dieses Bautypus nach dem Schema des Trikonchos zu tun.

Es fehlt nicht an altchristlichen Gegenbeispielen solcher Baugestaltung. Lebt in einzelnen Denkmälern sowohl in Kleinasien (A. Georgios in Ortaköi) als auch in Griechenland (A. Nikolaos in Methana) und Sizilien (Malvagna, Camerina, Castiglione) das einfachere Bauschema (Teil I, S. 222 u. 249) vielleicht noch viel länger fort, so hat es andrerseits schon in Ter-Dosi (Teil I, S. 209) unweit von Bethlehem (zwischen 529—546) eine Erweiterung erfahren, indem sich zwischen die Hauptapsis und den von den Seitenapsiden umgebenen Kuppelraum ein quadratischer Altarraum einschiebt, den die apsidenlosen Pastophorien umgeben. Ungefähr der gleichen Zeit gehört wohl, nach der ganzen Bauweise und den Ziergliedern zu schließen, die verfallene Kirche des hl. Titus in Gortyn auf Kreta an. Erhalten ist hier noch der dem Kuppelraum unmittelbar vorgelegte Altarraum, der im Innern selbst die kleeblattförmige Anlage zeigt, und der nördliche Nebenraum, beide mit dreiseitig abgeschlossener Apsis. In gleicher Breite mit dem dreiteiligen Bema aber schloß sich nach Westen zu ein dreischiffiges Langhaus von zwei Jochen an, aus dem in der Querachse beiderseits

zwei größere Seitenapsiden mit dreiseitigem äußerem Abschluß ausluden, wie die übrig bleibenden unteren Mauerschichten erkennen lassen. Auf griechischem Boden bietet der Bau das älteste Beispiel einer Grundrißbildung, welche sich schon in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends von Ägypten her in den Klosterkirchen bis nach Mesopotamien hin verbreitet (s. Teil I, S. 257), sowie anscheinend auch für die Aufnahme der Tonnenkreuzkonstruktion in die Kuppelbasilika.

Daß dieses System etwa um die Wende des 6. Jahrhunderts für diese schon gebräuchlich war, dafür hat der geschichtliche Zufall wieder einen Beleg in Rusapha bewahrt, wo eine kleine zentrale Kirche in den Eckräumen zwischen den Kreuzarmen sogar schon kleine Kuppeln aufweist, wenngleich die Hauptkuppel anscheinend noch aus Holz hergestellt war. Durch diese Beziehungen sowie durch ihre reine Hausteintechnik hängt die Tituskirche von Gortyn am nächsten mit dem kleinasiatischen Kunstkreise zusammen, wo dieselbe Konstruktion bereits im 5. Jahrhundert an kleineren kreuzförmigen Bauten (Teil I, S. 252) vorliegt und in einem Anbau der Basilika von Aladja-Jaila in Lykien sogar durch die an der Apsisseite eingekuppelten Eckräume ergänzt wird. Zur monumentalen Kreuzkuppelkirche entwickelt aber erscheint das System vor allem in Kappadokien. Die einschlägigen Denkmäler, deren Erbauung, nach ihrem vergröberten Akanthus und der übrigen Dekoration zu schließen, noch in das 6.—7. Jahrhundert fallen muß, bestehen durchgängig aus einschiffigem Langhause und Querschiff, über deren Vierung sich die Kuppel befand, nebst angeschlossener, innen hufeisenförmiger, außen polygonaler Apsis. Beide Schiffe sind in der Regel mit Tonnen eingewölbt, bei größeren Anlagen das erstere manchmal in mehreren Jochen (Tomarza). Nur in Skupi war es ursprünglich flach gedeckt. Den kleineren (Busluk Fesek, Halvadere) fehlt diese Verlängerung des Westarms sowie auch der stattlichen Kizilklisse in Siwri-Hissar. Daselbst zeigt der wohlerhaltene Aufbau der Kuppel die Vermittlung des Quadrats der Vierung mit dem Oktogon des Tambours durch Ecknischen (Trompen). So wirkt hier noch immer die einheimische Bauweise fort (Teil I, S. 257). Konstantinopel hat diesen Denkmälern nur einen kleineren Bau von nahezu quadratischem Grundriß aus der Übergangszeit in der Kirche der Hl. Petrus und Marcus (Atik-Mustapha-Pascha-Djami) entgegenzustellen, in der jedoch auch die Eckräume mit Tonnen eingewölbt sind.

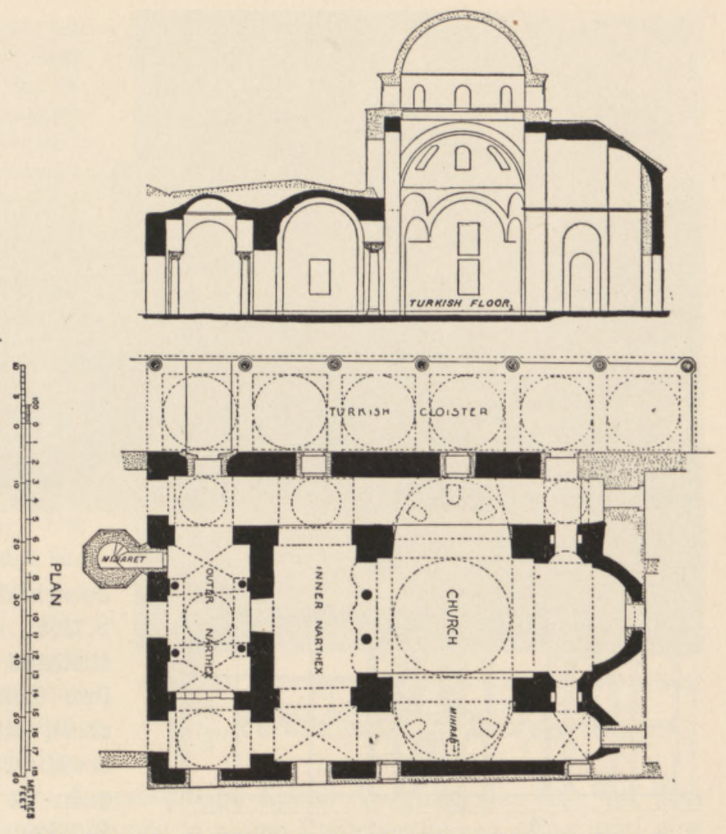
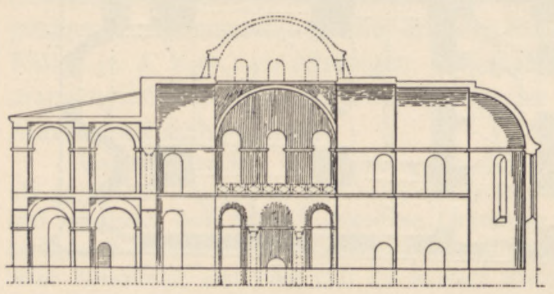


Abb. 338. Kodja Mustapha-Pascha-Djami (Konstantinopel), Grundriß und Längsschnitt (nach v. Millingen, a. a. O.).





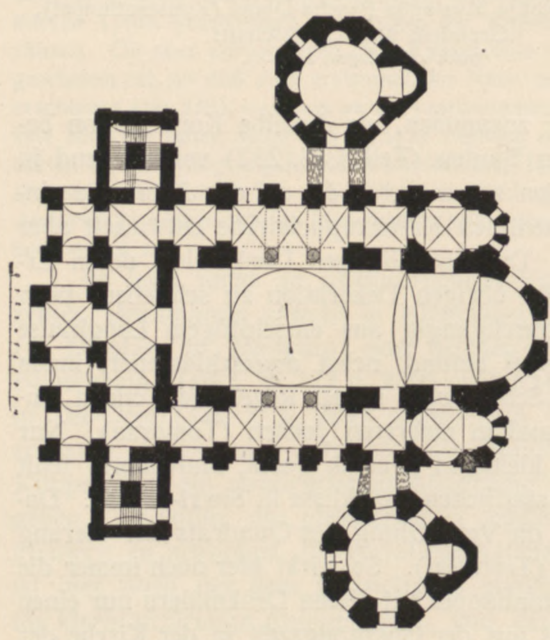


Abb. 339. Kuppelbasilika in Dere-Ahsy (Lykien), Grundriß, Längsschnitt u. Ansicht von Südwesten (nach Rott; a. a. O. und Aufnahmen von G. Niemann).

Byzantinischer Einfluß scheint hingegen allenthalben in die Entwicklung des halbbasilikalen Bautypus hineinzuspielen. Als Kernland des byzantinischen Reiches im 1. Jahrtausend hält aber Kleinasien mit der Architekturentwicklung der Hauptstadt gleichen Schritt, ja manche Vervollkommnungen des neuen Baukanons mögen hier aufgekommen sein, wo wir ihn wiederholt vertreten sehen. Obenan steht die „große Kirche“ von Ephesus (s. Teil I, S. 258, Abb. 247). Durch eine Inschrift des Bischofs Hypatios aus der Zeit Justinians ist ihre Bestimmung als Muttergotteskirche gesichert, schwerlich jedoch als Stätte des darin erwähnten Konzils vom Jahre 430 n. Chr. Vielmehr ist sie ein der älteren Basilika (s. Teil I, S. 232), die weit bessere Ansprüche darauf erheben darf, vorgebautes Ruhmesdenkmal jener Synode. Leider erlauben die dürftigen Trümmer ihrer Pfeiler und Mauern keine bis ins einzelne gehende Rekonstruktion. Mit der Sophienkirche von Saloniki und mit der Kalender-Djami hatte sie die beschränkte Breitenentwicklung des dreiteiligen Bema gemein. Sichtlich jüngerer Entstehung sind ein paar andere Kirchenbauten. So ist in der neuerdings genauer aufgenommenen Kirche von Dere-Ahsy in Lykien (Abb. 339) bereits der wichtigste Schritt zur Fortbildung des halbbasilikalen Bautypus durch Einfügung des Tonnenkreuzes vollzogen.

Obgleich sie nach wie vor Seitenemporen besaß, die von einer dreifachen Bogenstellung getragen wurden, waren diese nicht mehr nach basilikalem Schema von Pultdächern bedeckt oder in Kämpferhöhe der seitlichen Tragebogen eingewölbt, sondern die letzteren überwölbten dieselben wie in der Irenenkirche nach deren Umbau (S. 384) in voller Breite bis an die Außenmauern, so daß Naos und Seitenschiffe in einen einheitlichen Baukörper eingeschlossen waren (Abb. 339).

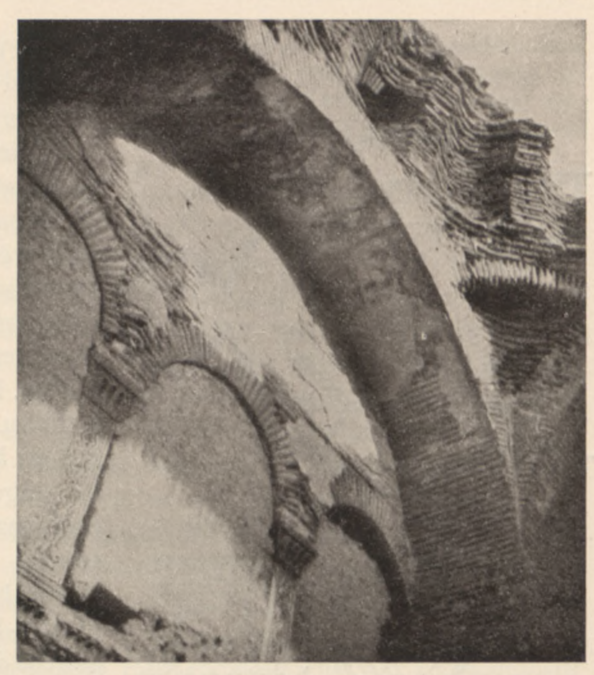


Abb. 340. Klemenskirche in Ankyra, Bogenstellung der Empore und Ecknische (bzw. Zwickel) (nach O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa 1903).

Gleichwohl bewahrte dieser Bau nicht nur die unteren Säulenpaare der Kuppelbasilika, sondern auch die entsprechenden oberen Säulenstellungen mit Balustrade und Architrav, die jedoch nur dekorative Bedeutung hatten, während die der Westempore noch Arkaden trug. Die (heute fast gänzlich eingestürzte, aber noch im Jahre 1843 von Texier zur Hälfte vorgefundene) über abgetreppten Hängezwickeln aufsteigende, außen achtseitig ummantelte Kuppel mit ihren Streben, die seitdem verschwundenen jonisch-byzantinischen und korinthischen Säulenkapitelle und andere Zierglieder sowie die beiden angebauten Oktogone mit reicher Nischenbildung im Inneren, in denen wohl Martyrien zu erkennen sind, bilden übereinstimmende Merkmale eines altertümlichen Ursprungs.

Später als im achten Jahrhundert kann der Bau schwerlich entstanden sein. Die durchgängige Verwendung des Backsteins für seine gewölbten Teile, in denen neben der Tonne das Kreuzgewölbe vorherrscht, aber auch als Zwischenlage der Hausteinschichtung und seine klare Gliederung verraten augenscheinlich die Einwirkung der hauptstädtischen Baukunst. Einen Zuwachs bedeutet an ihm die, leider halbverfallene, doppelstöckige äußere Vorhalle, die sich vor dem Innennarthex mit den flankierenden Treppentürmen in weiten Pfeilerstellungen öffnet und eine Art Schmuckfassade darstellt.

Von einer nur noch in den Grundmauern festgestellten Anlage (Apamea-Diner) abgesehen, bleibt als jüngstes Beispiel des halbbasilikalen Bautypus auf kleinasiatischem Boden die Klemenskirche in Ankyra übrig, ein Denkmal von typischem zweistöckigem Aufbau und sehr geschlossener Plangestaltung. Die Kuppelpfeiler sind hier bereits auf beiden Seiten mit den Mauern des Naos oder Altarraumes gebunden und der in den Umgang einbezogene Innennarthex öffnet sich, wie die Seitenschiffe, in dreifacher Bogenstellung zum Naos. Auch die Pfeilerform der Zwischenstützen mit ihren straffen Kämpferkapitellen erlaubt kaum, den Bau noch in das 7. Jahrhundert hinaufzurücken, wenngleich die übrigen Zierglieder, die mit Hängezwickeln verquickten Ecknischen (Abb. 340) und die in charakteristischer Schichtung ausgeführte tambourlose, außen achtseitig verschalte Kuppel ein altertümliches Gepräge wahren. Das von Texier in ungleich besserer Erhaltung gesehene Denkmal besteht heute nur noch aus der durch schlechtes neues Mauerwerk geschlossenen, alle jene wichtigen Bauglieder umfassenden Hauptflucht des Kuppel- und Altarraums.

Als ein Bauschema, das sich für so bescheidene Verhältnisse, wie auch für Monumentalbauten von der Größe der Kathedrale von Saloniki durch seine klare und einfache Zusammensetzung fort und fort brauchbar erwies, überdauert der halbbasilikale Bautypus noch die Epoche des Bildersturmes. Selbst seine Durchdringung mit dem Tonnenkreuzsystem und damit die Zusammenfassung zur Raumeinheit war, wie wir eben sahen, bereits vollzogen. Diesen Gedanken folgerichtig durchzuführen, blieb dem byzantinischen Mittelalter vorbehalten (siehe

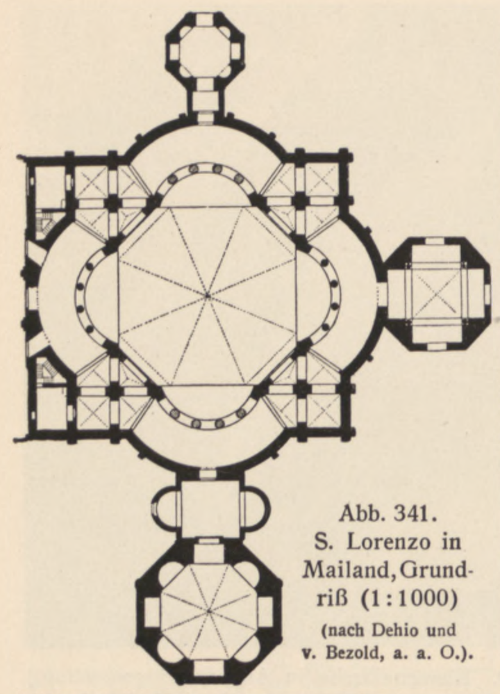


Abb. 341. S. Lorenzo in Mailand, Grundriß (1:1000) (nach Dehio und v. Bezold, a. a. O.).

4. Kap.). Das in der Agia Sophia verwirklichte architektonische Ideal erscheint zwar in der halbbasilikalen Bauform vereinfacht, aber nicht aufgegeben.

Neben dem gemischten Bauschema bleiben verschiedene Bautypen von rein zentraler Anlage nicht nur im Abendlande, sondern auch auf byzantinischem Boden noch während und geraume Zeit nach der Herrschaft Justinians im Gebrauch. Nur die Rotunde scheint durch kein jüngeres Denkmal als das vorjustinianische (große) Baptisterium der Agia Sophia (Abb. 323) mehr vertreten zu sein. Das durch Ecknischen erweiterte Oktogon (Teil I, S. 250 u. 253) hingegen finden wir sowohl mit quadratischem äußeren Abschluß des Untergeschosses daselbst im jüngeren (kleinen) Baptisterium vor, als auch mit polygonalem Außenbau, wie er in unregelmäßiger zehnseitiger Gestaltung durch die neuesten Ausgrabungen bereits bei dem zur älteren Säulenbasilika in Ephesus (Teil I, S. 256, Abb. 247) gehörigen Baptisterium festgestellt ist, sogar noch in den beiden Anbauten der Kuppelbasilika von Dere-Ahsy in Lykien (Abb. 339). Als einfache Oktogone sind noch im 6. Jahrhundert das (1881 mit niedrigerem Tambour wiederhergestellte) Baptisterium der Basilika von Parenzo (Abb. 350) vom Bischof Eufrasius sowie die kleineren beiden Memorialbauten neben S. Lorenzo in Mailand (Abb. 341) erbaut.

Die große mailändische Märtyrerkirche selbst steht anscheinend im Abendlande als einzigartiges Beispiel eines reicher gegliederten, von byzantinischen Vorbildern wie S. Vitale abhängigen Zentralbaues da. Das Dunkel, welches über einem der bedeutensten altchristlichen Baudenkmäler des Abendlandes liegt, lichtet sich allmählich durch die heute freilich noch nicht abgeschlossenen Ausgrabungen.

Schon um Mitte des 5. Jahrhunderts war dem heiligen Laurentius auf der Stätte einer antiken Palast- oder Thermenanlage, — von dieser steht noch z. T. die prächtige Säulenfront an der Straße — eine Kirche (Teil I, S. 254) errichtet worden, an die nach Süden, wahrscheinlich von Galla Placidia, die jetzige Kapelle von S. Aquilino als Memoria des heiligen Gerasius und etwas später im Osten das Oktogon von S. Ippolito angefügt wurde. Das letztere erfuhr gleichzeitig mit dem Hauptbau und mit der Entstehung des dritten und kleinsten Martyrions von S. Sisto an der Nordseite in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts von Grund und Boden aus eine Erneuerung. Da die Kirche aber noch zweimal, im zwölften Jahrhundert und in der Hochrenaissance, umgestaltet worden ist, so blieben wir über das System des ersten Kuppelbaues auf Rückschlüsse angewiesen. Und das Ergebnis der neueren Untersuchungen, daß einerseits die Aufstellung der Kuppelträger im Achteck erst in der Renaissance die ursprüngliche quadratische ersetzt hat, andrerseits aber die halbkreisförmigen Säulenstellungen noch dem altchristlichen Bau angehören, läßt kaum eine andere Rekonstruktion zu als die eines durch vier Exedren erweiterten Kuppelraumes mit Zwickelgewölben oder Trompen inmitten

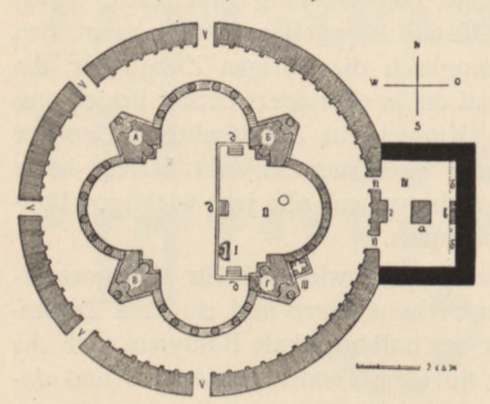


Abb. 342. Kirche des hl. Gregor in Etschmiadsin, Grundriß (nach Strzygowski, Der Dom zu Aachen 1904).

eines tonnengewölbten Umgangs, in dessen Plangestaltung ebenfalls das Quadrat gewissermaßen vom Kreise durchsetzt erscheint. Augenscheinlich hat eben dieser Grundriß, der vielleicht sogar schon im antiken Hof oder Saal mit seinen Portiken vorgezeichnet war, auf den inneren Ausbau bestimmend eingewirkt. Der mutmaßliche Stifter, Bischof Laurentius († 512) mag sich dabei der Dienste eines byzantinischen oder kleinasiatischen Baumeisters versichert haben.

Daß der tetrakonche Grundriß in Verbindung mit der von vier im Quadrat aufgestellten Stützen getragenen Zentralkuppel der byzantinischen Kunst nicht gänzlich fremd geblieben ist, scheint die nach solchem Schema erbaute Osthälfte der kleinen Apostelkirche in Athen aus unbekannter Zeit zu bestätigen, an die nachträglich ein Langhaus angefügt worden ist. Die nächste Parallele zum System von S. Lorenzo aber treffen wir im fernsten Osten, und schon die Entstehungszeit der Kirche des heiligen Gregor, des Apostels der Armenier, zu Etschmiadsin am Ararat (um 650 n. Chr.) schließt mindestens die Möglichkeit ein, daß auch die armenische Architektur das System von Byzanz entlehnt hat. Nur in den untersten Bauschichten erhalten, stellt ihre Außenmauer die reine Rotunde mit rechteckigem Ausbau, der wohl das Heiligengrab umschloß, dar (Abb. 342). Um so mehr Beachtung verdient es, daß die wohlerhaltenen Pfeilersockel, vier an der Zahl, im Quadrat angeordnet sind, an das sich auf drei Seiten im Halbkreise je sechs Basen von Säulenstellungen, an der vierten aber eine Apsiswand anschließt, so daß der für S. Lorenzo vorauszusetzende innere Aufbau hier außer Zweifel steht. Etwas ältere armenische Denkmäler, vor allem die um 550 gegründete, im 17. Jahrhundert wohl nach altem Grundplan erneuerte Patriarchatskirche von Etschmiadsin und die um 600 erbaute (verfallene) Kirche der heiligen Gajane zu Wagarschabad beweisen, daß die Verbreitung dieser Art Kuppelkonstruktion und ihre Ausgestaltung zu einem rein quadratischen Zentralbau, der durch vier kreuzweise verteilte Apsiden erweitert wird, dagegen der Exedren des Umgangs entbehrt, in Armenien noch früher, aber eben doch nicht vor der justinianischen Kunstblüte, stattgefunden hat. In der Folge vollzieht sich gelegentlich eine Verquickung der tetrakonchen Anlage mit der althergebrachten und in keinem anderen Gebiet noch im hohen Mittelalter so beliebten kreuzförmigen Gestaltung des Außenbaues, so vor allem schon in der zu Anfang des 10. Jahrhunderts entstandenen Kirche auf der Achtamarinsel des Wansee. Hier findet die Überführung aus dem Quadrat des Unterbaues in das Kuppelrund bereits durch Hängezwickel statt, während sich bei den oben erwähnten älteren Denkmälern leider infolge der Zerstörung des ursprünglichen Aufbaues nicht entscheiden läßt, ob dort die gleiche Konstruktion oder die in Mesopotamien gebräuchlichen Trompen (Teil I, S. 257) zur Verwendung gekommen waren, die auch in manchen armenischen Kirchen des frühen Mittelalters, z. B. in Deir unweit des Wansee, belegt sind. Die damit eng zusammenhängende Frage nach dem Verhältnis der altarmenischen kirchlichen Baukunst zum byzantinischen Kunstkreise erscheint daher heute noch nicht spruchreif. Unleugbar besitzt dieselbe aber manche eigenartigen Züge, wie die hochgezogene Form der Bogen und Gewölbe, die Kuppel nicht ausgeschlossen, die kräftige Erhebung des Tambours (Achtamar) und vor allem die ausschließlich mit Bruch- und Haustein arbeitende Bautechnik.

Neben dem grundlegenden Werk über die technischen Prinzipien der byzantinischen Baukunst von Choisy, L'art de bâtir chez les byzantins, Paris 1880, ist für die Kuppelkonstruktion zu vergleichen Durm, Gesch. d. Baukunst bei den Römern, 2. Aufl. 1905, S. 269. Die Denkmälerforschung auf dem Boden von Konstantinopel ist in den letzten Jahren wesentlich gefördert worden durch C. Gurlitt, Die Baukunst K-pels., Dresden 1912; A. von Millingen, Byz. Churches in C-ple, London 1912; J. Ebersolt et A. Thiers, Les égl. de C-ple., Paris 1913. Mon. de l'art byz. publ. etc. III. Die neuesten Aufschlüsse über die Anlage von S. Vitale bietet G. Gerola, Felix Ravenna 1913, S. 427ff. Die Ergebnisse der älteren Werke über die A. Sophia von Salzenberg und Fossati sind kritisch verarbeitet bei A. Lethaby and W. Swainson, The Church of Ste. Sophia

at C-ple., London 1894; vgl. meine Besprechung im Rep. f. K. Wiss. 1897, S. 232 ff. Das umfangreiche Werk von 'Αντωνιάδης, Ἔκφρασις τῆς Ἁγίας Σοφίας, Leipzig 1909 — (in Komm.-Verl. b. Teubner), I—III bringt nur einzelne wichtigere Ergänzungen unter dilettantischem Ballast; vgl. Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1909, S. 283 u. Th. Schmidt, Journ. d. Minist. d. Volksaufkl., St. Petersburg 1911, S. 293 ff. (russisch). Über die Topographie handeln J. Ebersolt, Ste Sophie de Constantinople d'après les céremonies, Paris 1910, und Ainalow (ebenda) 1906, S. 233 ff.; zur ursprünglichen Kuppelkonstruktion vgl. auch H. Prost, C. r. de l'Acad. des inscr. et b. lettres 1909, S. 252 ff. Die Baugeschichte der Irenenkirche wurde aufgeklärt durch W. S. George, The church of Ste Irene at C-ple., London, New-York & Toronto 1912. Zur Rekonstruktion der Kirche von Philippi vgl. Strzygowski, Byz. Zeitschrift 1902, S. 473 ff. Millingen, a. a. O. hat die ursprüngliche Gestalt und die Entstehungszeit (übereinstimmend mit Ebersolt) sowie die richtige Bezeichnung der Andreaskirche (abweichend von E.) festgestellt. In der Frage nach der Zusammensetzung der Kalender-djami muß ich im Gegensatz zu Beiden an meiner Hypothese festhalten, die allein den Baubestand erklärt und nur durch Ausgrabungen widerlegt werden kann. Das Verhältnis der Kuppelbasilika (bzw. des halbbasilikalen Bautypus) zur Agia Sophia ist von mir erörtert worden, die Koimesiskirche in Nicäa, S. 91 ff. und zugleich mit der von Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1903, S. 635 ff. hervorgerufenen Streitfrage über die Entstehungszeit der Sophienkirche in Saloniki, Byz. Zeitschr. 1904, S. 560 ff. Für den späteren Ansatz ist Grégoire, Rev. de l'instr. publ. en Belgique 1908, N. L. 51, S. 285, für den älteren O. Tafrali, Topogr. di Salonique 1912, S. 153 eingetreten. Beide auf Grund der Ziegelstempel, doch gehören die hier mitgeteilten nicht zum Baukörper selbst. Die Bauperioden der Doppelkirche zu Ephesus sind von J. Keil, Jahresh. d. K. Österr. archäol. Inst. 1912, Beibl. S. 197 ff. festgestellt worden, wodurch die spätere Erbauung der Kuppelbasilika (vgl. Teil I, S. 256) bestätigt wird. Die Kirche von Gortyna wurde aufgenommen durch Fyfe, Architect. Review 1907, S. 60 ff.; die Überreste von Ter Dosi und den trikonchen Grundriß behandelt E. Weigand, Byz. Zeitschr. 1914, S. 167 ff. und zusammenfassend E. Freshfield, Cellae trichorae, London 1913, I (Sizilien); die Ruine von Dere Ahsy wurde abschließend untersucht durch H. Rott, Kleinasiat. Denkm., Straßburg 1908, Forschg. üb. christl. Denkm., hsg. v. J. Ficker, H. 8, S. 300 ff. Die noch von Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1914, S. 344 ff. als altchristliche gewölbte Basilika angesprochene Sophienkirche in Sofia scheidet hier nach den Ausführungen von A. Protitsch, Mat. za Istoriata na Sofija, Sofija 1912 II aus, ungeachtet der gegenteiligen Auffassung von B. Filow, a. a. O. 1913, IV, als ein im hohen Mittelalter unter abendländischem Einfluß entstandener Bau. Über die Bauzeit von S. Nazaro e Celso vgl. zuletzt C. Ricci, Boll. d'arte 1913, S. 389 ff. u. 430 ff.; zum Baptisterium von Parenzo Amoroso, Atti e mem. della Soc. Istria di archeologia 1908, S. 173. Die Ergebnisse von Kohte, Deutsche Bauzeitung 1890, S. 12 ff. über die Baugeschichte von S. Lorenzo in Mailand haben durch die neueren Ausgrabungen eine Verschiebung erfahren, doch wird dadurch die Erneuerung als Kuppelkirche im 6. Jahrhundert nicht ausgeschlossen; vgl. U. Monneret de Villard, Politecnico 1911, S. 1 ff. und R. Delbrueck, Archäol. Jahrb. 1913, Anz. S. 132 ff. Zu den altarmenischen Zentralbauten vgl. Strzygowski, Der Dom zu Aachen, Leipzig 1904, S. 33 ff. und a. a. O. S. 331 ff.; ferner N. Marr, Ausgrabungen in Ani, St. Petersburg 1907 (russisch) und Mater. zur Archäol. d. Kaukasus, Moskau 1909, XII, S. 88 ff. (russisch) sowie die 25. wiss. Veröffentlichung der D. Orient-Ges. von W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig 1913. Im übrigen Diehl, a. a. O. S. 83 ff.

2. Der basilikale Bautypus.

Bis über das erste Jahrtausend hinaus lebt im byzantinischen Reich neben dem bevorzugten Bautypus der Kuppelkirche in ihren verschiedenen Spielarten auch die Basilika fort. Allein sie erfährt anscheinend schon im Justinianischen Zeitalter keine weitere Steigerung über die vorher erreichte Stufe der Vollendung (Teil I, S. 230 ff.). So verdankte die kreuzförmige Emporenbasilika der Gottesmutter in den Blachernen (S. 288/9) ihre Gestalt schwerlich erst einem Umbau unter Justin II. (nicht Justinian). In den Außenländern haben sich noch einzelne Denkmäler der Blütezeit erhalten, unter ihnen aber auch nicht ein einziges von so reicher Zusammensetzung. Nicht einmal Ravenna übernahm den stadtbyzantinischen Basilikentypus, wenngleich seine jüngeren Kirchen durch ihre Bauweise die Zugehörigkeit zum oströmischen Kunstkreise verraten. In S. Apollinare Nuovo, einem Bau Theoderichs d. Gr. († 526), der erst durch Bischof Agnellus I. († 589) dem arianischen Kult entzogen



S. Apollinare Nuovo (Ravenna), Durchblick durch das südliche Nebenschiff und das Hauptschiff zur Apsis.



Abb. 343. S. Apollinare in Classe (Ravenna), Durchblick durch das Hauptschiff in den Altarraum.

wurde, aber noch bis zur Überführung der Gebeine des Namensheiligen aus Classe im 9. Jahrhundert den Namen des heiligen Martin mit dem Zusatz in Coelo aureo (der reichen Vergoldung der Decken wegen) trug, verschwinden die späteren Erweiterungen in der alles beherrschenden Wirkung des mosaikgeschmückten Mittelschiffes (Taf. XXIII). Seine Arkaden zeigen sogar die ursprünglichen Stuckverzierungen und über typischen byzantinischen Kapitellen das Bauglied des Kämpfers, während der erhöhte Fußboden die alten Säulenbasen verbirgt. Die Apsis wurde im 16. Jahrhundert erneuert und in die Fassadenwand ein Doppelfenster eingebrochen, nachdem die Nebenschiffe eingewölbt und an die Außenmauern des nördlichen schon im Mittelalter Kapellen angebaut worden waren. S. Apollinare in Classe, in

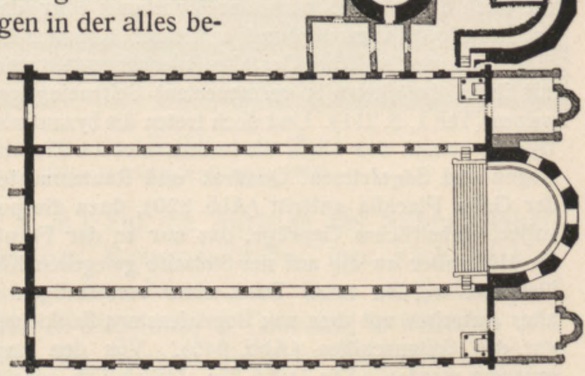


Abb. 344. S. Apollinare in Classe (Ravenna), Grundriß (darüber rechts Krypta) (nach Dehio und v. Bezold, a. a. O.).



Abb. 345. S. Apollinare in Classe (Ravenna), Ansicht von Nordwesten
(die Vorhalle z. T. wiederhergestellt).

der Hafenstadt gelegen und danach benannt, verdankt seine Erbauung (zwischen 535 und 549 n. Chr.) schon dem Beginn der byzantinischen Herrschaft. Mitsamt den Kapitellen und Kämpfern scheinen hier auch die dunkel geäderten Säulenschäfte, die auf niedrigen Basen aufstehen, eingeführt zu sein. Das großräumige Langhaus übt noch immer, obwohl längst seines Bildschmuckes beraubt, einen machtvollen Eindruck (Abb. 343).

Höhere Bedeutung aber besitzt das Presbyterium sowohl durch die lückenlose Pracht der Mosaiken, wie auch durch seine wirksame Erhebung über das Schiff. Hervorgerufen ist diese durch die aus halbkreisförmigem Umgang und schlichter Kammer bestehende Krypta unter dem Altarraum, dessen Treppe jüngst in ursprünglicher Gestalt wiederhergestellt worden ist (Abb. 344). Mit den ausgebauten Pastophorien und mit ihren (größtenteils vermauerten) Seiteneingängen scheint die Kirche auf syrische Vorbilder zurückzuweisen (Teil I, S. 211). Und doch treten die byzantinischen Züge in der Außenansicht unverkennbar hervor. Aus Byzanz kommt vor allem die hochentwickelte Ziegeltechnik und Backsteindekoration mit ihren Blendarkaden, Bogen und Sägefriesen, Quadrat- und Rautenmustern, wie sie in schlichteren Formen schon am Mausoleum der Galla Placidia auftritt (Abb. 320), dazu die polygonale Apsisbildung. Jene verleiht dem Bau ein reizvolles, einheitliches Gepräge, das nur an der Frontseite stärkere Einbuße erlitten hatte, indem die Vorhalle im Mittelalter an die auf der Südseite gelegenen Klostergebäude angeschlossen und mit einem Obergeschoß überbaut worden war. Dank einer verständigen Restauration zeigt heute auch die Fassade wieder ihr altes Aussehen mit dem von Bogenfenstern flankierten, gewölbten Portal und den dreiteiligen Fenstergruppen vor den Seitenschiffen (Abb. 345). Von den zweistöckigen Flügelanbauten ist zunächst der nördliche erneuert worden. Die lange für altchristlich gehaltenen Türme, die sich neben S. Apollinare in Classe und Nuovo (und neben dem Dom) erheben, scheinen nach neueren Forschungen erst im frühen Mittelalter errichtet zu sein.

Trägt in den ravennatischen Basiliken die Backsteintechnik bis in die Bildung der einzelnen Bauglieder hinein byzantinischen Charakter, so bleibt doch wie im übrigen Italien die einstöckige dreischiffige Gesamtanlage bestimmend für den Aufbau. Abendländischer Kult und abendländische Sitte, der die strenge Scheidung der Geschlechter fremd war, standen der Aufnahme der Emporenbasilika entgegen. So hat ein Ausgleich stattgefunden, und zwar an der ganzen mit Byzanz im regen Seeverkehr stehenden nördlichen Küste der Adria. Eine enger begrenzte örtliche Nachwirkung übt der ravennatische Bautypus in der Romagna (Bagnacavallo, Cesato u. a. m.) auf die Anfänge des frühmittelalterlichen italienischen Kirchenbaues aus. Die Basiliken Ravennas haben ihre nächsten Verwandten in den verfallenen oder z. T. erneuerten Kirchen Istriens: im Dom zu Grado (und S. M. della Grazia), in Pola (S. Michele in Monte, S. Stephano, S. Giovanni e Felicitá) und dem noch gründlicher veränderten Bau (S. Giusto) des Bischofs Frugifer (um 550 n. Chr.) in Triest neben der älteren Basilika (Teil I, S. 243). Querschiff und Vierungskuppel desselben dürften späterer Entstehung sein, von Anfang an besaß er jedoch Seitenapsiden, wie



Abb. 346. Altarraum der Basilika von Parenzo
(nach Neumann-Wlha, Der Dom zu Parenzo 1902).

auch die Kirchen von Pola (S. Michele mit dreiseitigem äußeren Abschluß). Vor allem aber kann die Kathedrale von Parenzo (Abb. 347/8) den Vergleich mit den Apollinariskirchen in der architektonischen Wirkung mit Ehren bestehen.

In ihrem Presbyterium bewahrt sie überdies unterhalb der noch vollständigen Mosaikmalerei ein unversehrtes Glanzstück polychromer Wandvertäfelung, wie sie die monumentalen altchristlichen Kirchen in der Regel einst aufwiesen (Abb. 346). Für die figürlichen Motive des Schnittmosaiks (Opus sectile), unter denen besonders das Kandelaberpaar zu seiten des Bischofssitzes, die Delphine und die gekreuzten Füllhörner auffallen, ist, wie in S. Vitale, auch Perlmutter verwandt. Die ganze Apsis mitsamt den Nebenapsiden ist bei dem tiefeingreifenden Umbau hinzugekommen, dem eine ältere Basilika nach dem Zeugnis der Weihinschrift und nach dem Ergebnis neuerer Nachgrabungen durch den Bischof Eufrasius unterworfen wurde (zwischen 532 und 543). Damals erhielt das Schiff seine jetzige Länge und das System der beiden Säulenreihen, welche eine Auslese gleichzeitiger und älterer byzantinischer Kapitelltypen tragen, über diesen aber die gleichen niedrigeren Kämpfer und stuckverzierten Bogen (Abb. 346). Der Frontmauer liegt ein (1866) in ursprünglicher Gestalt wiederhergestelltes Atrium von bescheidenen Abmessungen vor, über dessen Pultdächern diesseits die mosaizierte Fassadenwand, jenseits das Dach des oktogonalen Baptisteriums (S. 393) und der später angebaute Glockenturm aufsteigen (Abb. 347). Auf der Nordseite schlossen sich Nebengebäude an, und zwar an das Atrium ein sogenanntes Consignatorium — der Namengebung der Täuflinge dienend —, an das Presbyterium aber eine Art Trichorum. Zwischen beiden befand sich die Stätte eines schon im dritten Jahrhundert bestehenden Oratoriums, wo die Standspuren des Altars und wenig beschädigtes Paviment (Teil I, S. 316) zutage gekommen sind. Das stetige Anwachsen einer christlichen Gemeinde durch drei Jahrhunderte läßt sich selten mit solcher Deutlichkeit an einem Platze ablesen.

Das einzige Denkmal. das sich nach unserer Kenntnis an Pracht der Ausstattung mit den vorjustinianischen Basiliken messen konnte, sie vielleicht sogar an großräumiger Gestaltung übertraf, war die durch den Architekten Theodoros im Auftrage des Kaisers erbaute Marienkirche, die sogenannte „Neue“ (Nea), in Jerusalem. Prokops Beschreibung läßt keinen Zweifel daran, daß sie ihrem ganzen System nach dem Typus der byzantinischen Emporenbasilika angehörte. Mit ihrem Atrium, einem die Propyläen bildenden, beiderseits von halbkreisförmigen Hallen umgebenen Vorhof und den vorgelagerten Spitalbauten stand sie wohl hinter den konstantinischen Anlagen am heiligen Grabe kaum zurück. Ein Erdbeben scheint im 9. Jahrhundert ihre Zerstörung herbeigeführt zu haben, nachdem diese Vorbauten bereits größtenteils von den islamischen Eroberern für ihren Kult in Anspruch genommen worden waren. Behält doch von allen bisher über ihre Lage aufgestellten Vermutungen die herkömmliche Ansetzung des Baues an der Südseite des Tempelplatzes die größte Wahrscheinlichkeit, wo die unter dem Namen der „Ställe Salomos“ bekannten gewaltigen Gewölbebauten durchaus Prokops Angabe rechtfertigen, nach der das Presbyterium der Kirche über den natürlichen Baugrund vorgeschoben war. Glaubte man jedoch noch bis in die jüngste Zeit, in der den ersten Zeiten des Kalifats von Damaskus entstammenden El-Aksa-Moschee auf dem Tempelberge das Mittelschiff der Justinianischen Marienkirche teilweise erhalten zu sehen, so ist diese Annahme durch neuere Untersuchungen unhaltbar geworden. Daß sich aber an Stelle jener Moschee vorher ein Bau Justinians, nämlich der Propyläenhof der Nea, erhob, von dem ihre Säulenschäfte und Kapitelle z. T. herrühren, — die sieben sogenannten „Bogen der Madonna“ freilich im späteren Kreuzfahrerbau gehören wohl höchstens einem Neubau des Modestos nach der Perserverwüstung an — bleibt gleichwohl mehr als wahrscheinlich. Das den Zugang zum gesamten damaligen Tempelbezirk bildende Goldene Tor entstammt zweifellos der justinianischen Zeit, eine mit verschwenderischem Reichtum des Akanthusdekors geschmückte mächtige Halle, deren Gewölbe (sie sind erst von den Arabern z. T. durch Kuppeln ersetzt worden) sich innen auf zwei wuchtige byzantinische Säulen stützen, mit doppeltem, jetzt teilweise eingebautem Portal. Über die Marienkirche aber bleiben



Abb. 347. Atrium der Basilika von Parenzo, Durchblick auf das davorliegende Baptisterium
(nach Neumann u. Wlha, a. a. O.).

uns nur die näheren Angaben der Beschreibung Prokops übrig. Das Gebälk der eigentlichen Vorhalle war darnach in der Mitte von dem in ganz Syrien beliebten Bogenmotiv durchbrochen. Derselbe Zug sowie das Atrium begegnet uns in der Schilderung, welche der Rhetor Chorikios von Gaza von der Justinianischen Kirche des Märtyrers Sergios in seiner Vaterstadt entwirft (S. 389). Der das Gesamtreich versorgenden Bautätigkeit Justinians verdankt auch die wenig veränderte Basilika des Katharinenklosters auf dem Sinai ihre Entstehung, wie eine Inschrift an einem Spannbalken im Altarraum bezeugt. Ihre wuchtigen zwölf Granitsäulen werden von Kapitellen bekrönt, die sich z. T. als grobe provinziale Nachbildungen des palästinensisch-byzantinischen Korbkapitells oder des Kapitelltypus mit windgeblasenem Akanthus (Teil I, S. 276/7) zu erkennen geben. Die Grundrißbildung des Baues entspricht, von ihrer geringeren Zahl abgesehen, dem Plan von S. Apollinare in Classe und der Theklabasilika von Seleukeia (Teil I, S. 232). Daß der Aufbau die Emporen vermissen läßt, ist hier schon durch das abweichende Bedürfnis des Klosterkults bedingt.

Gehören die Bauten der Blütezeit noch durchweg dem System der Säulenbasilika an, so findet in der Folge die Pfeileranlage auch im byzantinischen Kunstkreise häufigere Anwendung. Durch konstruktive Bedürfnisse erscheint dieser Wechsel der Stützenform nur im

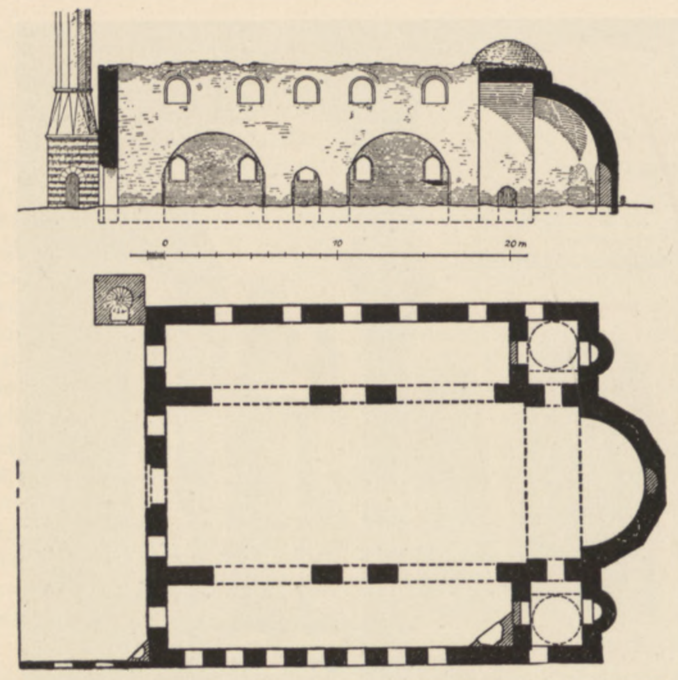


Abb. 348. Basilika der Agia Sophia in Nicäa
(nach C. Gurlitt, Oriental. Archiv 1913).

inneren Kleinasien bedingt, wo sich Hand in Hand damit der Übergang zur Einwölbung der Kirchen vollzieht (Teil I, S. 234). Aber selbst in einem so bedeutenden Bau wie der großen Basilika von Adalia (Seleukeia) in Lykien, die bei dieser Gelegenheit mit Pastophorien und geradem Chorschluß versehen wurde, behielt man trotz Ersetzung der Säulen durch Pfeiler (Teil I, S. 232) wenigstens für das Mittelschiff die flache Holzdecke bei. Die letztere ist jedenfalls auch in der jüngsten Anlage der ephesischen Doppelkirche (Teil I, S. 232 u. 256), einer nach Erbauung der Kuppelbasilika (s. oben S. 392) in die übrig bleibende Osthälfte der älteren Säulenbasilika eingeklemmten dreischiffigen Pfeilerkirche, vorauszusetzen.

Dem fortschreitenden Niedergang des künstlerischen Geschmacks ist es zuzuschreiben, wenn man sich seit dem 7. Jahrhundert überall, so z. B. auch in Pola (S. Giovannie Felicità), öfters mit aufgemauerten Pfeilerstützen begnügt hat. Gleichzeitig mit ihrer Übertragung in die Backsteintechnik erfährt aber die Basilika noch eine letzte bedeutsame Fort- und Umbildung. Die Denkmäler dieser Art freilich haben noch wenig Beachtung gefunden und gehören größtenteils erst dem hohen Mittelalter an. An ihrer Spitze steht jedoch ein bis vor kurzem nur aus der Reiseliteratur bekannter Bau der Übergangszeit (Abb. 348). In der Hauptmoschee (Orchan-djami) von Isnik, dem alten Nicäa, dürfen wir nach geschichtlichen Anhaltspunkten die Sophienkirche erkennen, in deren geräumigem Schiff schon die achte ökumenische Synode (789) tagte und den Bilderstürmern einen ersten Halt gebot.

Dieses Schiff wird von den Seitenschiffen nicht mehr durch Säulen geschieden, sondern durch starke Zwischenwände, in denen sich an beiden Enden zwei Bogen von mächtiger Spannung (5,70 m) öffnen (die kleineren Durchgänge zwischen ihnen mögen türkischen Ursprungs sein). Die Obermauern sind von fünf breiten Rundbogenfenstern durchbrochen. Die auffallendste Besonderheit aber bieten die beiden Nebenräume der breiten Apsis in ihren auf völlig ausgebildeten Trommeln errichteten Kuppeln. Die letzteren für spätere Zutat zu halten, — etwa aus der Zeit des Kaisertums von Nicäa, der die Freskenreste im Innern angehören dürften —, dem widerspricht nicht sowohl der einzigartige sechsseitige Abschluß des Tamburs als das dem Gesamtbau gleichartige Mauerwerk und die übereinstimmende Fensterbildung. Der zur Ruine gewordene Bau weist auf seiner Südseite noch die Gebetnische auf, um deren richtiger Orientierung willen die östliche Hälfte der Außenmauer von den Türken in veränderter Flucht in das Nebenschiff neu eingebaut worden ist. An der Nordwestecke der Fassade aber steigt das Minaret empor, das sich, wie Balkenlöcher beweisen, an einem heute fast restlos zerstörten Narthex anlehnte. Außer den drei (ihrer Türrahmen beraubten) Portalen und zwei späteren Nebentüren zeigt hingegen die massige Frontmauer auffallenderweise keinerlei Durchbrechungen.

Die Einfügung durchbrochener Zwischenwände wurde übrigens durch den Backsteinbau nur gefördert. Ihr eigentlicher Grund war der gleiche, aus dem man schon in altchrist-



Abb. 349. Justinianischer Aquädukt (Mu'allak Kemer)
(nach C. Gurlitt, a. a. O.).

licher Zeit in Syrien zum Pfeilerbau übergegangen war (s. Teil I, S. 212/3), daß nämlich die Beschaffung reicheren Säulenmaterials sich immer schwieriger gestaltete.

Über S. Apollinare in Cl. und die davon abhängigen Basiliken der Romagna vgl. besonders Ricci, Guida di Ravenna 1907, sowie A. Messeri, Boll. d'arte IV, S. 325 und Gerola, Fel. Ravenna 1914, S. 545 ff.; zu den istrischen Basiliken W. Gerber, Altchristl. Kultbauten Istriens und Dalmatiens, Dresden 1912 und Amoroso, a. a. O. Lage und System der justinianischen Marienkirche werden von M. Hasak, Zeitschr. d. D. Palästina-Ver. 1913, S. 300 ff. überzeugender erläutert als von L. Drèssaire, Echos d'Orient 1912, S. 146 ff. u. 234 ff. Die Basilika des Sinaiklosters hat F. Abel, Rev. bibl. 1907, S. 79 ff. eingehend untersucht; vgl. auch Schiwiez, Der Katholik, 1908, S. 9 ff. und Prinz Joh. Georg zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai, Leipzig 1912. Im übrigen vgl. Teil I, S. 233 ff. u. 244 mit den Literaturnachweisen.

3. Die Denkmäler der weltlichen Baukunst.

Reichliche Schriftzeugnisse, aber nur wenige monumentale Überreste bieten dafür Gewähr, daß die Baukunst der Blütezeit und des nachfolgenden Jahrhunderts im Profanbau Aufgaben von ähnlicher Größe wie in der kirchlichen Architektur zu bewältigen wußte.

Der kriegerische Geist der Regierung Justinians mußte eine gesteigerte Bautätigkeit im Festungswesen herbeiführen, von der besonders in den wiedereroberten und in den gefährdeten äußeren Provinzen des Reiches noch heute bedeutende Ruinen sprechen. So wurde in Nordafrika der römische Limes durch einen weiter ausgreifenden verstärkt. Die Städte erhielten neue Mauern — die mächtigste Thebessa — oder schützende Kastelle, welche in ihrer rechteckigen Anlage durchaus das im Orient vertretene Schema (Teil I, S. 260) einhalten und von denen die größeren, z. B. in Timgad, Diana Veteranorum u. a. m., Eck- oder Tortürme besaßen, wie sie auch die Stadtmauern in gewissen Abständen durchsetzen. Größere

Zitadellen, wie Haïdra, Lamsa u. a. m.) nehmen eine Zwischenstellung ein. Echt byzantinisch erscheint vor allem die aus doppelter Quaderverblendung und füllendem Gußwerk bestehende Bauart der Werke. Aber auch die Verwendung einer Vormauer mit Graben und Wall, wie in Byzanz, kommt vor, wenngleich ausnahmsweise. An Großartigkeit der weitgedehnten und bergauf geführten Mauerzüge und der überragenden Zitadelle mit ihrem fünfseitigen Hauptturm werden freilich sämtliche afrikanischen Festungen von der bis vor wenigen Jahren noch erhaltenen Stadtbefestigung von Antiochia übertroffen. Zu einer Erweiterung der Befestigungen der Hauptstadt selbst hatte das justinianische Zeitalter keine Veranlassung. Ein Bedürfnis dazu trat erst bei verminderter Sicherheit unter Heraklius († 641) ein, der dem Zug der Doppelmauer des 5. Jahrhunderts (Teil I, S. 263) an ihrem östlichen Ende, wo sie das Goldene Horn erreicht, in umfassendem Bogen ein Außenwerk vorschob, wohl um die in unmittelbarer Nähe gelegenen Heiligtümer, zumal die gefeierte Muttergotteskirche im Blachernenpalast, in ihren Schutz mitaufzunehmen. Die Mauer des Heraklius hat aber im hohen und späteren Mittelalter noch eine erhebliche Ergänzung und Verstärkung erhalten und verdankt ihr heutiges verändertes Aussehen erst diesen Umbauten (s. 4. Kap.).

Umfangreiche und gewaltige Leistungen hat das 6. Jahrhundert auch in der Wasserversorgung Konstantinopels gezeitigt. Der zweite Hauptstrang der Zuleitung, der unweit des Goldenen Tores hinläuft, erfuhr unter Justinian eine Erneuerung. Er enthält außerhalb der Stadt drei erheblich kürzere Überführungen, von denen die „Mu'allak Kemer“ (der aufgehängte Bogen) genannte längste (von 265 m) mit ihren übereinander gesetzten beiden Spitzbogenreihen von ungleicher Spannweite (von 16,4 und 13,4 m) und ihren gleichzeitig als Wellenbrecher wirkenden Widerlagern (Abb. 349) eine technische Leistung ersten Ranges bezeichnet und zweifellos mit Recht den Namen des Kaisers trägt. Fällt ihre Entstehung wahrscheinlich schon in das Ende seiner Regierungszeit, so mag der kürzere ihr in der Bauweise verwandte Aquädukt von vereinfachter Konstruktion bei Dschebedschi-Köi wohl unter einem seiner Nachfolger erbaut sein. Noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts gehören hingegen die größten gedeckten Wasserbehälter Konstantinopels. Erst Justinian brachte diesen neuen Typus (Teil I, S. 263ff.), dem aus älterer Zeit noch zwei neuentdeckte Zisternen bei Gül-Hane und auf der Serailspitze zuzurechnen sind, zu umfassender Anwendung. Im Jahre 520 n. Chr. ließ er eine der Stoen der nördlich der Sophienkirche gelegenen früheren Universität von Byzanz beseitigen und an ihrer Stelle das riesige Bassin der „Jere-batan-Serai-Bodrum“ mit seinem Wald von 420 Säulen ausheben, das von ihr den Namen der „Basilika“ ererbte. Ein Jahr vorher war bereits beim Forum Konstantins unter dem Hofe der Basilika des Ilus die nur halb so große, aber dennoch gewaltigste Zisterne der



Abb. 350. Zisterne des Philoxenos (Konstantinopel).



Abb. 351. Die Seemauer von Byzanz mit Baugliedern des Hormisdaspalastes.

„1001 Säulen“, wie der Volksmund sie nennt — in Wahrheit sind es nur 224 —, hergestellt worden. Was ihr an Flächenmaß abgeht, ersetzt sie durch größere Tiefe, indem hier, in geistreicher Umbildung des alexandrinischen Aufbaus, je zwei miteinander verklammerte und unter sich durch hölzerne Anker verbundene Säulenschäfte übereinander gestellt sind (Abb. 350). Die unteren stecken heute etwa zur Hälfte im Schutt der Jahrhunderte. Dem justinianischen Zeitalter entstammen noch eine Reihe kleinerer Zisternen. Die Folgezeit hat an den gedeckten Sammelbecken festgehalten, sie aber meist mit zusammengeschlepptem alten Säulenmaterial, seltener wie schon im großen „Bodrum“ (Eschrefije-Sokagh), auch mit Pfeilern ausgestattet. Im Zisternenbau hatte sich die Wölbetechnik früh entwickelt und schon in den Anlagen des 5. Jahrhunderts die typische Form der byzantinischen Kappe mit ihren sich nach oben hin verlaufenden Graten mit Hilfe der Schichtwölbung gewonnen (Abb. 317).

Die wohlerhaltenen Denkmäler der Nutzbauten mehren unser Bedauern, daß uns von den eigentlichen Kunstschöpfungen dieses hochentwickelten Profanbaues nicht eine einzige in annähernd gleicher Erhaltung gerettet ist. Nicht mehr als die verunstalteten Reste einer Palastfront (Abb. 351), an denen Justinians Name haftet, besitzt das heutige Stambul. In die dem Marmarameer zugekehrten Seemauern, in nächster Nachbarschaft der Kirche des heiligen Sergios und Bakchos eingebaut, bildet sie selbst einen unlösbaren Teil der erst später ausgebauten Befestigung und kann daher in dieser Gestalt nicht aus dem 6. Jahrhundert herrühren. In den gleichzeitigen Quellen führt das von Justinian in seiner ersten Regierungszeit bewohnte Schloß den Namen „Palast des Hormisdas“ nach einem persischen Prinzen, dem es


Abb. 352. Altbyzantinische Fassade (Ravenna).

zur Zeit Konstantins des Großen eine Zufluchtsstätte geboten hatte — im Mittelalter wurde es nach einem mit einer plastischen Gruppe von Stier und Löwen geschmückten Anbau „Bukoleon“ genannt. Die zugehörige Anlegestelle für die kaiserlichen Galeeren ist neuerdings im benachbarten Mauervorsprung festgestellt worden, dessen Turm zwei später verbaute gewaltige Bogen enthält. Was aber an Zierformen in das zurücktretende Gemäuer eingefügt ist und der Fassade ihren künstlerischen Charakter gibt, gehört samt und sonders der Epoche Justinians und also wohl der zerstörten älteren Fassade an. Um drei riesige marmorne Türgewände verteilen sich symmetrisch zwei hohe Bogenfenster, denen sich rechts in regelmäßigem Abstande noch zwei weitere angliedern. Von den Säulen, die ihre Wölbungen stützten, ist nur eine erhalten. Weitere Säulenstellungen setzten sich nach beiden Seiten fort. Weit herausragende Marmorschäfte trugen einst einen freischwebenden Balkon, auf den man aus jenen Portalen hinaustrat, während eine Reihe weißer Marmorplatten den Sockelstreifen der Mauer zieren. Der linke Flügel des Obergeschosses ist zerstört, an die Frontmauer aber schließen sich auf der Rückseite zwei Fluchten hochgewölbter Gemächer an. Selbst in ihrer Verwahrlosung läßt uns diese Ruine noch etwas von der Größe altbyzantinischer Palastarchitektur ahnen.

Die oben erwähnte Landungsstelle stand durch ihr monumentales Treppenhaus auch mit dem Bezirk des Großen Kaiserpalastes (Teil I, S. 263) in Verbindung, der durch Justinian teilweise noch prächtiger erneuert, aber kaum vergrößert worden ist. Die Anlagen der Gründung Konstantins wurden hingegen von dem durch Justin II. († 578) im rechten Winkel dazu weiter gegen Südosten erbauten Thronsaal des Chrysotriklinos weitaus übertroffen, in dem das von einer sechzehnseitigen Kuppel bedeckte Oktogon durch acht Apsiden erweitert war und eine Schwebegalerie herumlief. Der Bau war ringsum von Nebengebäuden mit den Wohnräumen des Kaisers und der Kaiserin im Süden umgeben. Vorgelegt wurde demselben durch Justinian II. († 695) der sog. Justinianos und die langgestreckte Halle des Lausiakos, wo sich die Würdenträger in Erwartung des Kaisers zu versammeln pflegten und von der eine noch längere, Skyla genannt, in gerader Linie, die Südfront des gesamten Palastes bildend, auf das Hippodrom zuführte. Die den Chrysotriklinos mit dem konstantinischen Bau der Daphne verbindenden, mit dem ersteren an Pracht wetteifernden Zwischengebäude hingegen sowie alle weiteren sich den Abhang zum Bosporus entlang- und hinabziehenden Teile des Palastes entstanden erst viel später (s. 4. Kap.).

Von der Raumwirkung und Konstruktion der kaiserlichen Prunkbauten geht uns eine deutlichere Vorstellung auf durch die Anschauung einer Schloßruine, die sich in Nordsyrien erhalten hat. Laut Inschrift ist sie das Werk eines „erlauchten Isidor“, vielleicht des Wieder-

herstellers der Agia Sophia (S. 376), in jedem Falle aber auf syrischem Boden ein echtbyzantinischer Bau aus dem Jahre 564. Die Gesamtanlage des Palastbaues von Kasr-ibn-Wardan ist freilich dem an der Ostgrenze verbreiteten Typus der Lagerkastelle (Teil I, S. 259 ff.) angeglichen, wie denn in nächster Nachbarschaft ein solches von quadratischem Grundriß mit starkem Torturm an der Nordseite, dem bedeutendsten noch aufrecht stehenden Überrest, daliegt.

So dürften die den Hof an drei Seiten umgebenden gewölbten Hallen und Galerien — auch sie sind heute größtenteils dem Erdboden gleich — im Rechteck (von 52 zu 49,4 m) des Palastes wohl nur z. T. einer Besatzung oder Schutztruppe Aufenthalt geboten, im übrigen als Wirtschaftsräume gedient haben. Das Hauptgebäude nimmt die Mitte des Südtrakts ein und wendet seine Fassade derselben Himmelsrichtung zu (Abb. 335/6). Trotz der weitgehenden Zerstörung läßt sich ihr Aufriß mit dem wohlerhaltenen dreiteiligen Mittelfenster über dem Hauptportal und einem rhythmischen Wechsel größerer und kleinerer, einfacher und doppelter Fenster in beiden Geschossen der Flügel noch mit hinreichender Sicherheit wiedergewinnen. Die aus dem örtlichen Basaltstein und aus eingeführtem Marmor gearbeiteten Gewände dieser Durchbrechungen verliehen dem Äußeren des Backsteinbaues einen höheren dekorativen Reiz. Die größte Bedeutung hat aber das Baumaterial in dieser nur mit dem Haustein vertrauten Landschaft für die innere streng symmetrische Raumgliederung und Zusammensetzung des Gebäudes (Abb. 336) aus lauter gewölbten Sälen und Kammern. Im Erdgeschoß bedeckte ein mächtiges Kreuzgewölbe die quadratische, von vier apsidal geschlossenen Hallen umgebene Vierung. Im Obergeschoß war der entsprechende Raum von einem einzigen großen Tetrakonchos mit über dem Quadrat errichteter Kuppel eingenommen. Die Winkel der Kreuzarme wurden in beiden durch kleinere Gemächer ausgefüllt, von denen eins den Treppenaufgang enthält und an die sich zu beiden Seiten größere Quersäle mit doppelseitiger Apsis als Abschluß und weitere Nebenräume, zuoberst an den Ecken wohl Loggien, angliederten.

Auch Ravenna bewahrt ein Denkmal, das unsere Kenntnis von dem Stil der altbyzantinischen Palastarchitektur zu vervollständigen vermag, — wenngleich es mit Unrecht den Namen Theodorichs trägt —, eine unweit von S. Apollinare Nuovo fast in gleicher Linie gelegene Backsteinfassade (Abb. 352). Neuere Untersuchungen des Bodenniveaus haben ergeben, daß sie erst aus der Zeit des Exarchats herrührt und anscheinend der Wachmannschaft des Statthalterpalastes zum Aufenthalt diente. Trotzdem weist der Bau, besonders in den auf Konsolsteinen vorgeschobenen, den Bogenfries tragenden Säulchen des oberen Stockwerks noch auf die syrische Tradition des Diokletianspalastes in Spalato (Teil I, Abb. 250) zurück und wiederholt in der loggienartigen Mittelnische über dem hohen Bogenportal, in der Auflösung der Mauer zu beiden Seiten des letzteren in doppelte offene Bogenstellungen und nicht am wenigsten in der Plangestaltung unverkennbar Bauformen, wie sie am Bosporus durchgebildet worden waren. Von dem Palast Theodorichs aber, dem wieder der Kaiserpalast in Byzanz zum Vorbilde gedient hatte, gibt uns, wenn auch nicht eine peinlich richtige, so doch in der allgemeinen Zusammensetzung zweifellos eine getreue Anschauung das Mosaik im Hauptschiff von S. Apollinare Nuovo (vgl. 3. Kap.). Wir werden unsere Vorstellungen von der Fassade der Chalke danach sowie nach dem Trierer Elfenbeinrelief (Teil I, Abb. 196) ergänzen dürfen.

Außer der Teil I, S. 264 zusammengestellten Literatur sind folgende Spezialwerke und neuere Beiträge zu vergleichen. Die vollständigste Aufnahme der byzantinischen Festungsbauten in Nordafrika bietet St. Gsell, Les mon. ant. de l'Algérie et de la Tunisie. II. Für den Palast von Kasr-ibn-Wardan liegt die genaue Untersuchung vor bei H. C. Butler, Publ. of the Princeton-Univ. archeol. Exped. to Syria, Div. II, Sect. B. P. I, S. 27 ff.; zum Palast Theodorichs vgl. Priess, Zeitschr. f. Bauwesen 1911, S. 58 ff. Zu den neuesten Feststellungen über die Kaiserpaläste in Byzanz vgl. Th. Wiegand, Jahrb. des k. archäolog. Instituts 1914, Archäolog. Anz., S. 100 ff. Eine reichliche Nachlese zur Erforschung der Zisternen ist K. Wulzinger zu verdanken, ebenda 1913, S. 370 ff. Den aus justinianischer Zeit herrührenden ephesischen Viersäulenbau behandelt W. Wilberg, Forschungen in Ephesus I, S. 139 ff. Im übrigen vgl. Diehl, a. a. O. S. 179 ff.

4. Die dekorative Plastik im Dienst der Baukunst

Erwies sich schon während der altbyzantinischen Stilbildung der örtliche Geschmack als stark genug, um in der Bauornamentik sowohl den überkommenen hellenistischen wie den aus dem Orient entlehnten Motiven ein eigenartiges Gepräge aufzuzwingen (Teil I, S. 272ff. u. 275ff.), so vollendet sich während der justinianischen Kunstblüte die Verschmelzung und Vereinheitlichung des Ornaments und der architektonischen Zierformen.

Die sichere Meißelführung der prokonnesischen Steinmetzen findet weiter ihre Betätigung in der unmittelbaren Nach- und Fortbildung der Gitterformen syrischer Holzschnitzerei. Die einfacheren Kreisbogengebilde, mit denen allenthalben die Brüstungen der Altarschranken geschmückt zu werden pflegten (Teil I, S. 266), sind in den Kirchen Ravennas durch die mannigfaltigsten Zierplatten verdrängt, welche meist in durchbrochener Arbeit oder in Tiefendunkel, seltener in einfachem Flachrelief die sie durchsetzenden und als Bandgeflecht verschlingenden Quadrat-, Rauten- und Kreismuster wiederholen (Abb. 264). Als Füllsel kommen hauptsächlich die kleinen Blatteilmotive des Akanthus oder daraus gebildete Kreuz- und Wirbelrosetten zur Verwendung, zwischen ihnen aber entdeckt ein aufmerksames Auge mitunter noch die Efeublätter, Eicheln und andere kleine Früchte der palästinensischen Tradition (Teil I, S. 266/7), die gesprengte Palmette, das Christusmonogramm und das Kreuz (Abb. 353). Die kunstreichsten und reizvollsten erhaltenen Arbeiten stellen zwei kleinere, fast quadratische Marmorgitter aus S. Apollinare Nuovo dar. Bei beiden nimmt ein schlankes Zierkreuz den inneren Rahmen ein, das dort ein Doppelmäander umzieht, während in dem einen zwei Pfauen, in dem anderen zu Kreuzen verschlungene Flechtbänder und ähnliche Motive die Zwischenräume füllen und zuäußerst bei beiden die gleiche Trauben- und Efeuranke herumläuft (Abb. 354).

Geht der beherrschende Grundzug der altbyzantinischen Ornamentik auf die Herstellung unendlicher Flächenmuster von koloristischem Charakter, so vereinigt sich damit die schon im 5. Jahrhundert für Byzanz typische strenge Linienführung, der auch das Pflanzenornament unterworfen wird. Was es an Naturähnlichkeit einbüßt, gewinnt das Blattwerk sowie die Ranke an rhythmischer Klarheit und Reinheit der Zeichnung, indem es zugleich mehr und mehr in die Fläche einsinkt. So paßt es sich immer vollkommener den vereinfachten Grundformen der architektonischen Zierglieder an, deren Bekleidung es dient. Das bevorzugte Element in den größeren Flächenfüllungen bildet der tangartige Akanthus in verschiedener Sti-

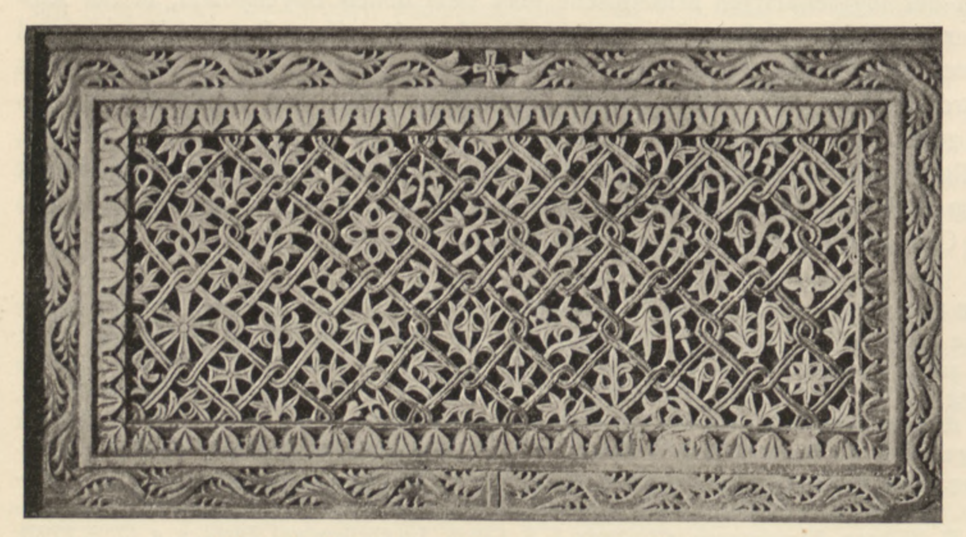


Abb. 353. Brüstungsplatte aus S. Vitale (Ravenna).

lisierung, auf dessen Geranke sich in justinianischer Zeit die wogenden Einrollungen der Rebe übertragen. Die Zwickelfelder der Agia Sophia bieten Proben davon in reichster, jede individuelle Abweichung ausschließender Musterbildung (Taf. XXII), ihre Bogenleibungen aber weisen eine durch Symmetrie gebändigte Fülle von Verschlingungen der kleinblättrigen, sich dem Bandcharakter nähernden Akanthusranken auf. Gleichsam ausgestochene, streng symmetrische Doppelranken greifen in der Agia Sophia auf dieselben über (Abb. 325). Aber nicht überall herrscht diese Einheitlichkeit der Dekoration. Für den gleichen Zweck verwendet die altbyzantinische Kunst noch in S. Apollinare Nuovo und S. Vitale und selbst in einem so späten Bau wie der Basilika von Parenzo mit Vorliebe das Stuckornament, in dem nicht nur die antiken Rahmungen und Polygonalteilungen sich erhalten (Abb. 346), sondern auch eine weichere und naturalistischere Formengebung gebräuchlich bleibt.

Die wachsende Neigung des altbyzantinischen Kunstgeschmacks, den gesamten inneren architektonischen Aufbau als zusammenhängende, nur durch farbige und Helldunkelkontraste belebte Raumbegrenzung aufzufassen, führt dazu, daß die struktive Durchbildung der Bauglieder auf ein Mindestmaß beschränkt wird. Wirkt im 5. Jahrhundert in der Zusammensetzung des dekorativen Gebälks aus kräftig abgestuften und plastisch ausgearbeiteten Ziergliedern (Teil I, Abb. 257) noch die antike Tradition fort und bewahrt es noch in Agios Sergios und Bakchos (Abb. 322) einen Nachklang davon, so erscheint dagegen seine Profilierung und Reliefwirkung schon in der Agia Sophia außerordentlich vereinfacht (Taf. XXII und Abb. 325/6). Über den zarten Flächenrahmungen wird nur der obere horizontale Abschluß durch das Konsolengesims kräftig betont. Andere tektonisch bedeutsame Stellen, vor allem der Gewölbeansatz, werden durch Karniese von ganz einfachem Profil hervorgehoben. Neben ihren mit Vorliebe in Tiefendunkel gehaltenen Rankenmotiven und Blatt- oder Palmettenreihungen erhält sich auch der Kanellurenkarnies (Teil I, S. 274). Noch unter Justinian gebraucht die Baukunst ihn sogar am Kranzgesimse der Hauptkuppel in der Agia Sophia (Taf. XXII). In vergröberter Wiederholung begegnet uns das Motiv später an den Kapitellen der Andreaskirche und vollends in seinem Heimatlande Kleinasien in Ankyra (Abb. 340). So erbt es sich bis in das byzantinische Mittelalter fort.

Dem allgemeinen Zuge der Entwicklung folgend, schreitet die Umbildung der Kapitelltypen (Teil I, S. 275 ff.) im Sinne der Herstellung einer möglichst geschlossenen und massigen Gesamtform weiter fort. Am vollkommensten wird diese Forderung erfüllt durch die bedeut-

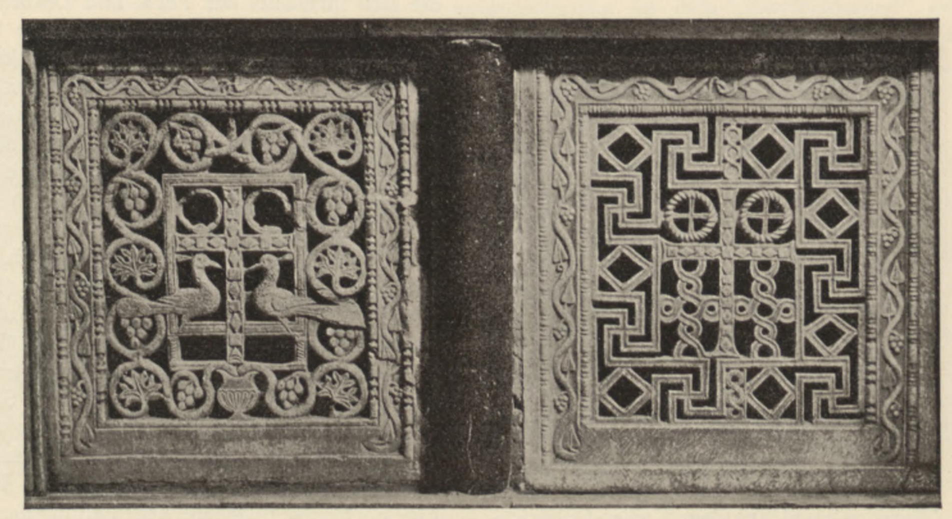


Abb. 354. Brüstungsplatten aus S. Apollinare Nuovo (Ravenna).



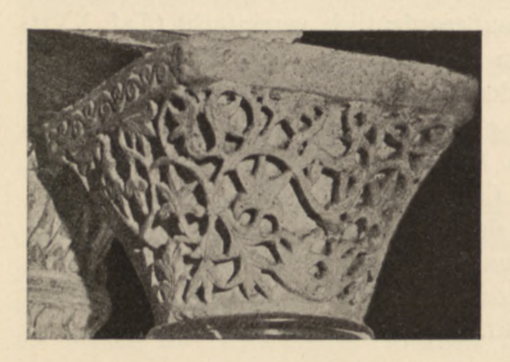




Abb. 355. Spielarten des Würfelkapitells aus S. Vitale und S. Apollinare Nuovo (Ravenna) und aus dem Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin).

samste Neuschöpfung des 6. Jahrhunderts, — das Kämpferkapitell. Von Anfang an tritt es in zwei augenscheinlich auch ihrem Ursprung nach verschiedenen Spielarten, der würfelförmigen und der kesselförmigen auf, die sich zwar gegenseitig beeinflussen, ohne jedoch völlig zur Einheitsform zu verschmelzen.

Das Würfelkapitell verrät auf den ersten Blick seine Abkunft vom eigentlichen Kämpfer, jenem umstilisierten Überbleibsel des antiken Gebälks, das etwa seit Mitte des 4. Jahrhunderts als Schlußstück des Bogens über dem Kapitell Verwendung findet (Teil I, S. 275). Diesen hohen trapezoidalen Aufsatz bewahren noch manche Baudenkmäler des 6. Jahrhunderts überall, wo sich byzantinischer Einfluß geltend macht (Teil I, Abb. 236). In S. Vitale nimmt er sogar noch bildlichen Reliefschmuck an, bestehend aus symmetrisch gepaarten Pfauen und Lämmern mit dem Kreuz inmitten (Abb. 355). Um dieselbe Zeit sehen wir aber, wie in der 528 erbauten Zisterne des Philoxenos das Schmuckkapitell ausgeschaltet und der Kämpfer selbst zum Kapitell (Abb. 350) umgeformt wird. Aber neben diesem trichterförmigen, durch sanfte Abrundung mit dem Durchschnitt der Säule vermittelten Typus, steht ein zweiter mehr würfelförmiger und unten rund abgefaßter, der schon bei seinem ersten nachweisbaren Vorkommen in S. Vitale (Abb. 319) völlig durchgebildete Ziermotive zeigt. Diese stimmen nicht selten mit den typischen durchbrochenen Flechtmustern der Brüstungsplatten auffallend überein. Und in der Tat belehrt uns ein Blick auf die Fensterarchitektur der Agia Sophia, daß nicht eine zufällige Übertragung stattgefunden hat, sondern daß der neue Typus offenbar den kämpferartigen Bekrönungen der Fensterpfeiler u. a. m. nachgebildet wurde, die sich ihrerseits der Form und Dekoration des Gebälks anschließen, auf dessen Flächen sich die Rauten- und Kreisgeflechte der Brüstungsplatten mit ihren Akanthusfüllseln (Teil I, S. 270) zuerst ausgebreitet hatten. Der neuen Form wird ein klarer Abschluß gegeben, indem ganz entsprechend den letzteren die kleinzackigen Akanthusranken über die vier Kanten herab- und oben und unten herumlaufen oder ein mehrreihiges eckig gebrochenes Zopfgeflecht die vier Seiten umrahmt (Abb. 355). Eine eigenartige Palmette mit abzweigenden Fruchtmotiven bildet anfangs die typische Füllung (Abb. 319), bald aber tritt auch das breitverzweigte Akanthusblatt (Parenzo), die Wirbelranke (S. Michele in Affricisco) oder die aus Füllhörnern und Vasen hervorkommende Dreiblattranke (Teil I, S. 268 u. 273) an deren Stelle. Unten aber wird gelegentlich sogar der Torus des theodosianischen Kapitells (Teil I, S. 275) zugefügt. Der Ölblatt- (bzw. Lorbeer-)stab nimmt von diesem sowie von den Kanten Besitz (Abb. 355/6). Schließlich überspinnt durchbrochenes Akanthusgeranke gleichmäßig Flächen und Kanten. Eine noch entschiedenere Abschleifung der Kanten aber vollzieht sich im Anschluß an das akanthusdurchwachsene Rautenzickzack

an mehreren Kapitellen rein tektonischer Bestimmung und anscheinend jüngerer Entstehung in der Agia Sophia, eine Spielart (Abb. 347), die in derberer Ausführung auch in Jerusalem (sog. Davidmoschee) vertreten und in provinzialer Nachahmung bis nach Mesopotamien (Edessa) verbreitet ist. Gleichzeitig wird aber der kesselförmige Typus, der wohl in orientalischen Formen sein Vorbild hat und schon in den Koinobien der Menasstadt auftaucht, wenn er nicht gar in Palästina aus dem Korbkapitell entsteht (Teil I, S. 277), in der Agia Sophia — ein Gegenbeispiel hat sich in der Ruine von Philippi (S. 384/5) vorgefunden — zum Schmuckkapitell erhoben. Er bekleidet sich hier mit dem flachanliegenden auf Tiefendunkel gearbeiteten Blattwerk des breitverzweigten und des breitzackigen Akanthus, dessen Blätter das kaiserliche Monogramm umranken (Abb. 325). Er nimmt den Torus an und zur Vermittlung mit der viereckigen Deckplatte die jonischen Volutenwülste. In der Folge fallen diese wieder weg, der Typus nähert sich mehr dem Würfelkapitell und trägt manchmal rein geometrisches Bandwerk (Abb. 355), dessen Zickzackmotive durch Stilisierung aus den seitwärts abzweigenden Akanthuslappen hervorgegangen sein mögen (Abb. 263 u. 325). Doch bleiben beide Typen mehr oder weniger durch das ausbauchende und geschweifte Profil unterschieden. Ersteres schwillt wohl bisweilen noch stärker an und bewahrt sogar gelegentlich die Voluten, von der Mitte des 6. Jahrhunderts an aber wird es ebenfalls straffer (Abb. 256) und allmählich gedrückter (Andreaskirche). Und während der Akanthus zuerst noch kräftig unterschnitten wird (Agia Sophia in Saloniki), legt er sich nun immer flacher an den Kapitellkern an, bald in weicherem Blattschnitt und Rippung, bald in verflauter Nachahmung des älteren breitzackigen Schnittes. Die Grundform des Kämpfers aber bekleidet sich schon in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts auch mit neuem Blattschmuck. So weisen ein (nicht zum System der Säulenstellungen gehöriges) würfelförmiges Kapitell in S. Apollinare Nuovo (Abb. 355) und ein entsprechendes an dem „Davidmoschee“ genannten kleinen Kuppelbau in Jerusalem ein ziemlich gleichartig stilisiertes kleinblättriges Weingeranke in Durchbrucharbeit auf. An die



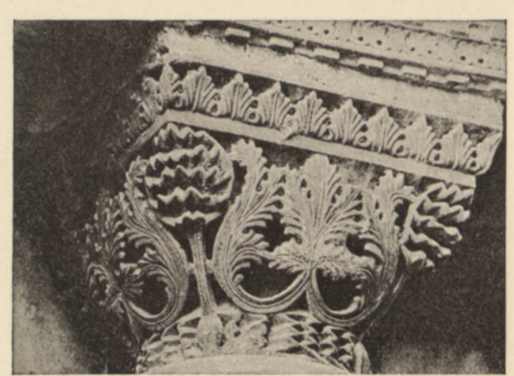


Abb. 356. Spielarten des Kämpferkapitells aus S. Marco (Venedig).





Abb. 357. Altbyzantinische Kompositkapitelle (Zeit des Heraklius) im Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin) und aus S. Marco (Venedig).





Abb. 358. Spielarten des Faltkapitells aus S. Marco (Venedig) und S. Vitale (Ravenna).

Flächen legt sich bei einer anderen, wohl schon dem 7. Jahrhundert entstammenden Spielart (Abb. 356) von übereinstimmender Technik ein großes Weinblatt an, zu den Ecken wachsen Pinienzapfen empor, — wenn wir nämlich solche in den stilisierten Akanthusknollen erkennen dürfen. Diese begegnen uns noch an zwei unter sich fast völlig gleichen Kolossalkapitellen (Abb. 357), von denen das eine noch in Konstantinopel befindliche (aus dem Seraskierat) die Namensinschrift des Heraklius trägt, zwischen gekreuzten Füllhörnern und anderen Motiven. Derselben Zeit und eklektischen Kunstrichtung dürften ein paar Kämpferkapitelle mit reichem hochreliefartig ausgearbeitetem und unterschnittenem figürlichen Schmuck von Löwenköpfen und Vogelpaaren in Venedig (S. Marco) entstammen (Abb. 357). Mischformen, die eine immer innigere Verquickung des Blattwerks mit dem neuen Kapitelltypus, sei es in der würfel- oder in der kessel- (bzw. trichter)förmigen Bildung, darstellen, von denen erstere steiler, letztere flacher wird, mehren sich in der Übergangszeit zum Mittelalter, wobei ersteres einer Umstilisierung zu ganz neuen Gebilden unterworfen zu werden pflegt und eine zunehmende Vergröberung erleidet.

Eine bewußte Angleichung an die Grundform des Kämpfers wird erst mit dem 6. Jahrhundert entscheidend für die Ausbildung neuer Kapitelltypen. Zufällig ergibt sie sich manchmal durch das Stehenlassen von gerauhten Stegen, die das ganze Kapitell senkrecht in zwei Hälften teilen, — absichtlicher hingegen schon bei einzelnen reicher figurierten Stücken, wie dem schönen Kapitellpaar mit Tetramorphen an den Ecken und quadratischem Abacus, der die Inschrift („heilig, heilig, heilig") trägt, und von aufgeklapptem Akanthus umschlossenen Medaillons an den Seiten im Ottomanischen Museum. Die Einfügung von solchen mit dem Monogramm des Stifters, Kreuzen oder dergleichen bietet überhaupt Gelegenheit, die Mitte der Kapitellflächen kräftiger herauszuheben. Dasselbe Bestreben hat sichtlich Anstoß gegeben zur Entstehung des beliebten Faltkapitells der justinianischen Zeit (Abb. 319 u. 358) aus einem vereinfachten Blattkapitell mit korinthischer Deckplatte.

Noch lassen einzelne Beispiele erkennen, wie sich von den acht den Kapitellkern umhüllenden Akanthusblättern die einander berührenden Blatthälften in der Mitte jeder Seite und an den Ecken heben (Abb. 358), wie dann die Auflösung des Blattes in sechzehn mehr pflanzenähnliche Gebilde einsetzt, und wie sich endlich die Spitze jener Halbblätter von oben beginnend zu einer Flechtranke vereinigen, von der jederseits die Lappen der anderen beiden Blatthälften abzweigen (Abb. 358). Aber selbst in den völlig entwickelten typischen Stücken behält die Deckplatte nicht nur (mit vereinzelten Ausnahmen) die Form des korinthischen Abacus, sondern manchmal auch noch verkümmerte Eckvoluten. Daß das ausgebildete Kämpferkapitell bereits das Vorbild für die kubische Gesamtform abgegeben hat, ist freilich unverkennbar.

Neben den neuen erhalten sich die älteren Kapitelltypen im Gebrauch, werden jedoch mehr oder weniger durch den Zeitgeschmack beeinflußt.

Das schon im 5. Jahrhundert völlig entwickelte Korbkapitell (Teil I, S. 277) erhält sich noch durch das ganze folgende in mannigfaltiger Abwandlung, zumal im Orient. Seine untere Hälfte umgeben nun mitunter auch breitzackige Akanthusblätter oder, wie an den von Papst Hormisdas († 524) gestifteten Säulen des Ciboriums von S. Clemente, die ausgestochenen Akanthusranken der justinianischen Zeit, ja endlich das Rebengewinde, während am Torus die schrägen Akanthuszacken mit dem Ölblattstab und anderen Motiven

abwechseln. Einen überaus mannigfaltigen Bestand der verschiedensten Spielarten dieser figurierten Kapitelle bewahrt der Dom von Parenzo (Abb. 346/7), unter denen jedoch gerade diejenige fehlt, welche dem Typus den Namen gegeben hat. Zahlreiche Beispiele jener Form, bei der der ausbauchende untere Teil durch Aufnahme von Flechtwerk zu einem Korbe umgebildet erscheint (Teil I, S. 277), finden sich dafür sowohl in Konstantinopel, — so z. B. mit Tauben in der Agia Sophia (z. T. außer Verband), — wie besonders in Palästina, wo vielleicht einheimische Typen noch immer vorbildlich nachwirkten. Daselbst schrumpft an jüngeren Stükken (hl. Grabeskirche und El Aksa) gerade das Oberteil öfters bis auf die Blattspitzen des Akanthus, die Eckvoluten und Mittelbossen ein. Ganz frei behandelt und mit den Motiven anderer Kapitelltypen, Akanthus- und Schilfkranz nebst Widdergestalten, vermischt erscheinen vollends die Korbkapitelle der Kirche von Kasr-ibn-Wardan (S. 388), an denen eine in syrischer Stilisierung wiedergegebene Weinranke die nachahmende Hand einheimischer Steinmetzen verrät.



Abb. 359. Altbyzantinische Brüstung aus S. Marco (Venedig).

Das jonisch-byzantinische Kapitell (Teil I, S. 375) bedeckt sich im frühjustinianischen Stil mit zierlichen Flachranken (Abb. 322), kommt aber noch in der Halle des Goldenen Tores in Jerusalem in kräftigerer, antikisierender Behandlung vor. Später nimmt sein kämpferartiges Oberteil ein geschwungenes Profil und kleinzackigen Akanthusblattschmuck auf (A. Sophia in Saloniki). Doch lebt die ältere Grundform daneben fort und trägt sie noch an Stükken, die wohl schon der Zeit des Heraklius mit ihren pseudoklassischen Neigungen entstammen mögen, verflautes Rankenwerk (Teil I, Abb. 260) und sogar figürlichen Reliefschmuck (S. Giovanni in Syrakus). Von den Blattkapitellen findet der Typus mit windbewegtem Akanthus (Teil I, S. 274) noch über die Mitte des 6. Jahrhunderts hinaus Verwendung in Ravenna (S. Apollinare Nuovo) und Soloniki (Agia Sophia). Am längsten aber erhält sich das korinthische Kapitell mit breitzackigem Akanthus im Gebrauch (Kalender-djami). Die noch im 5. Jahrhundert zumal in Palästina herrschende Mannigfaltigkeit des Blattschnitts weicht jedoch einer immer schematischer werdenden Stilisierung, welche die Umbildung des Akanthus zum Palmettenband (Ter Dosi) befördert. Auch löst sich das an den Kapitellkern angeschmiegte und verflachte Blatt besonders bei kompositen Kapitellen durch tiefe Einziehungen stärker in seine einzelnen Lappen auf (Abb. 356).

Die an den Kapitellen hervortretende Neigung zur Verschleifung der verschiedenen Motive ergreift in der nachjustinianischen Zeit das gesamte Pflanzenornament. An einer durchbrochenen Schrankenplatte in Venedig (Abb. 359), die vielleicht noch dem 6., spätestens dem 7. Jahrhundert angehören mag, gibt sich von den Blättern einer symmetrischen Doppelranke nur das mittelste noch als ein natürlich gebildetes Weinblatt zu erkennen, die übrigen spalten sich nach dem Schema der gesprengten Palmette oder lösen sich in Zierblätter auf. Für die Umsetzung des Akanthusblatts in eine aus mageren gestielten Dreiblättern bestehende Palmette und für die Neubildung von Palmettenranken aus diesem Grundmotiv bieten die Werkstücke der Pfeilerbasilika in Adalia charakteristische Proben (während die Dekoration der Säulenkapitelle und des Gebälks der älteren Basilika und eines verwandten Bruchstücks

der verschwundenen ältesten Grabkirche des hl. Nikolaos in Myra wohl als verflauter Ableger antiochenischer Ornamentik anzusehen ist). Gepaarte Dreiblätter und eine schematische Wirbelranke, wie sie als typische Motive in der sog. longobardischen Ornamentik Italiens fortleben, finden wir neben einer schon ziemlich erstarrten Weinranke an einem Portal im Hofe der Andreaskirche (S. 390) in Konstantinopel vor. Die fortlaufende und die intermittierende Akanthus- (bzw. Palmetten-)ranke begegnen uns in einer schon ans Abstrakte streifenden bandartigen Stilisierung auf verstreuten Gebälkstücken in Nicäa, erstere daneben auch in reicherer, von Blütenmotiven und Winden der Rebe durchsetzter Bildung, ferner ein Stab aus gereihten, zu Palmetten umgebildeten und lyraförmig von ihren Stielen umschriebenen Weinblättern und anderes mehr (Abb. 360). Noch einen Schritt weiter in der Schematisierung führen die Flächenfüllungen an den Pilastern der Klemenskirche von Ancyra (Abb. 340), wo die Ranken, in einzelne symmetrische Linienmotive zerfallend, einen von Herzblättern durchwachsenen Schaft umspielen. Wie es öfter in Zeiten stockender Kunstentwicklung geschieht, schaltet der stilisierende Trieb mit den überkommenen Formen ausgleichend weiter, ohne sie durch das frische Gepräge eines neuen Naturempfindens beleben zu können. Aber durch die Vereinheitlichung des mannigfaltigeren Formenbestandes der altbyzantinischen Kunst gewinnt die Dekoration der Übergangszeit doch eine vorbereitende Bedeutung für das Ornament des byzantinischen Mittelalters.

Neuere Beiträge über die Akanthusornamentik und die Entwicklung der altchristlichen Kapitelltypen außer der Teil I, S. 278 zusammengestellten Literatur lieferte E. Weigand, Jahrb. d. k. archäol. Inst. 1914, S. 37 ff. sowie Monatsh. f. Kunstwiss. 1914, S. 158 ff. und Byz. Zeitschr. 1914, S. 189 ff. Die Ergebnisse von W. v. Alten, a. a. O., erfahren dadurch eine Ergänzung und in Einzelheiten eine Berichtigung, dagegen in den wesentlichen Punkten kaum eine Verschiebung. Vgl. auch Leclercq bei Cabrol, a. a. O. III, 1. c. 439—495 (chapiteau), im übrigen aber Dalton, a. a. O. S. 685 ff.



Abb. 360. Altbyzantinische Zierglieder der Übergangszeit aus Nicäa (Privatbesitz).



Abb. 361. Kaiserin Theodora als Geschenkgeberin, kirchliches Wandmosaik in S. Vitale (Ravenna).

III.

Die Vollendung des Monumentalstils der altbyzantinischen Malerei.

Je mehr in der byzantinischen Baukunst der gewölbte Kirchentypus durchdringt, desto inniger knüpft sich die Verbindung zwischen Architektur und Mosaikmalerei. Die letztere übernimmt die Verkleidung sämtlicher Gewölbe, deren die Backsteintechnik in weit höherem Grade bedarf als die Steinkonstruktion, und ergänzt die Polychromie der Wandvertäfelung zusammen mit den in Prunkbauten wohl durchweg vergoldeten Kapitellen durch ihren Metallglanz.

Wächst der altbyzantinische Monumentalstil auch ohne scharfe Abgrenzung aus der altchristlichen Mosaikmalerei hervor (Teil I, S. 348ff.), so treten doch in formaler wie in gegenständlicher Richtung neue Bestrebungen innerhalb desselben zutage, die bald allenthalben auf ihre Bildgestaltung einwirken. Und nur aus solchen Denkmälern, die mehr oder weniger deutlich seinen Einfluß offenbaren, im Orient, in Rom und vor allem in Ravenna, vermögen wir noch eine Anschauung von diesem Stil zu gewinnen, während Konstantinopel kein einziges monumentales Zeugnis seiner malerischen Kunstblüte bewahrt oder doch bis heute herausgegeben hat. Immer mehr setzt sich seit dem 6. Jahrhundert das beherrschende Gestaltungsprinzip durch, alle figürlichen Elemente des Bildes den Forderungen der Flächenkomposition unterzuordnen und jedes irgend entbehrliche szenische Beiwerk auszuschalten. Den Darstellungsgehalt aber beginnt das theologisch-dogmatische Denken stärker zu beeinflussen. Das in den Religionsstreitigkeiten der Zeit fieberhaft erhitzte Interesse für Glaubensfragen über die ver-

schiedenen Naturen in Christus oder das Wesen der Gottesmutter u. a. m. findet in der Kunst lebhaften Widerhall. Zugleich trägt der zunehmende Heiligenkult durch Vermittlung der Ikonen wesentlich zur Vertiefung der geistigen Charakteristik der heiligen Gestalten bei. Die Malerei arbeitet weiter an der Vervielfältigung des Christusbildes, aber sie beginnt zugleich die überkommenen Typen nach religiösen Gesichtspunkten zu scheiden. Sie richtet ihr Augenmerk vorwiegend auf die ikonographische Bedeutung der Bilder. Und während sie das malerisch illusionistische Prinzip allmählich aufgibt, weiß sie mit den Mitteln eines glänzenden dekorativen Monumentalstils von ausgesprochen repräsentativer Komposition sowohl die symbolischen wie die historischen Bildmotive zum Ausdruck theologisch gefärbter Gedankenreihen auszugestalten, zusammenzufassen und umzuordnen.

Der Geist der Zeit drängt zur Erweiterung der alten und zur Ausbildung neuer Zeremonialbilder. Die Handlung der Gesetzesübergabe (Teil I, S. 323/7 u. 351) tritt mehr und mehr zurück. Sie wird, zweifellos unter maßgebendem Einfluß von Byzanz mit seinem höfischen Zeremoniell, zu einer die Heiligen der Kirche und sogar die noch lebenden Stifter umfassenden Repräsentationsszene. Weit entfernt an Wirkung zu verlieren, gewinnt die Komposition dadurch an Tiefe des Eindrucks auf den Beschauer, zu dem sie in unmittelbare Beziehung rückt. Auch schließt sich der Darstellungsgehalt des Apsismosaiks mit dem des apokalyptischen Triumphbogenmosaiks zu einer höheren Einheit zusammen. Der Herr, dessen Herrlichkeit sich dereinst enthüllen wird im Gericht, tritt für die Gemeinde in Erscheinung, wie er ihren nächsten Vertretern den Lohn seligen Lebens verheißt. So naht er aus blauem Himmelsdunkel in lichten Gewändern auf rötlich strahlender Wolkenbahn wandelnd im Apsisbild von S. Cosma e Damiano, dem unter Papst Felix IV. († 530) entstandenen großartigsten und besterhaltenen Denkmal dieser jüngeren Symbolik und der fortgeschrittenen Stilentwicklung in Rom (Abb. 362).

Über seinem Haupte hält die Gotteshand den Siegeskranz. Wie die Palmen zur Verdeutlichung des Schauplatzes geblieben sind — der Boden ist als kahles Felsufer gebildet und durch die Inschrift auf den Jordan im Sinne des heiligen Flusses der Taufe bezogen —, so weist seine erhobene Rechte noch immer nach dem Phönix, aber er reicht nicht mehr die Rolle Petrus hin. Die Apostelfürsten wenden sich selbst dem Beschauer zu und erheben die offene Hand gegen Christus, während sie die andere beschirmend auf die Schulter eines der Titularheiligen der Kirche legen. Die beiden Ärzteheiligen und Märtyrer schreiten, ihre Krone tragend, dem Herrn entgegen, den Blick auf die Gemeinde gerichtet, ebenso der hl. Theodor und Papst Felix, dessen Gestalt jedoch ganz und gar einer modernen Restauration angehört. Der Lämmerfries nimmt in typischer Zusammensetzung eine völlig abgetrennte Zone unter der Hauptdarstellung ein. Darunter läuft die metrische Widmungsinschrift hin. Der Mosaikschmuck des Triumphbogens ist leider an beiden Seiten stark zusammengeschwunden, so daß man von den 24 Ältesten heute nur noch ein paar ausgestreckte Hände mit Kronen erblickt. Aber das erhaltene Mittelstück enthält hier wieder den göttlichen Thron, auf dem nun das Lamm leibhaftig daliegt mit der versiegelten Rolle auf dem Schemel, umgeben von den sieben Leuchtern und den Engeln der Gemeinden Asiens nebst den Evangelistensymbolen (Offenb. Joh. I u. II). Das Mosaik von S. Cosma e Damiano strömt einen Eindruck erhabener Größe aus, der den Besucher der Kirche noch heute unwiderstehlich zu ehrfurchtsvoller Andacht stimmt. So ernst und so mächtig spricht wohl nirgends der Zusammenklang der Farbe, die von wenigen einfachen Gegensätzen beherrscht wird. Obgleich noch die alte Harmonie von Weiß und Dunkelblau den Grundton abgibt, sind doch die dekorativen Tonwerte gewaltig gesteigert.

In diesem Farbengefühl kommt so gut wie in den feierlichen frontalen Stellungen und der halbfrontalen Aktion der Gestalten, die durch ihre schweren Verhältnisse und eckigen Bewegungen augenfällig an die ravennatischen Sarkophage gemahnen, und nicht zuletzt in den übergroßen bildnisartigen und lebensvollen, aber häßlichen Köpfen und in ihrer porträthaften Behandlung (Teil I, S. 350) altbyzantinisches Kunstwollen zu Worte. Es hat auch



Abb. 362. Christus mit den Apostelfürsten, den Kirchenheiligen und Stiftern im Paradiese, Apsismosaik von S. Cosma e Damiano (Rom).

dem göttlichen Antlitz Christi, dessen Typus dem Brustbilde in S. Paolo (Teil I, S. 351) verwandt erscheint, den großen Ausdruck aufgeprägt. Andrerseits ist nicht zu verkennen, daß der Sieg der hieratischen Auffassung, die jede Figur als Ikone sieht, von einem Verlust des formalen Könnens begleitet wird. Das schwindende Verständnis für die Verkürzung, auf die man bei solchem Breitstellen der Gestalten verzichten durfte, macht sich in S. Cosma e Damiano schon in der Art des Stehens und Gehens, besonders aber in den Lämmerfiguren, bemerkbar. Plastik und Malerei haben sich in Byzanz vollkommen parallel entwickelt. In den 70 Jahren, die zwischen den Mosaiken der Paulsbasilika und der Märtyrerkirche liegen, hat auch die Malerei ihre Darstellungsprinzipien herausgebildet und ihren eigenen Stil gefunden. Ihre idealisierende Gestaltungskraft offenbart sich in der Vertiefung der geistigen Charakteristik. Mit dem Untergang der Denkmäler Konstantinopels sind freilich fast alle Zwischenstufen dieser Entwicklung, die sich bereits im Mausoleum der Galla Placidia ankündigt und in der erzbischöflichen Kapelle fortsetzt (Teil I, S. 348 ff.), verloren gegangen. Was uns in den jüngeren Mosaiken Ravennas vor Augen steht, ist, wie das Apsisbild von S. Cosma e Damiano, bereits die Frucht der justinianischen Kunstblüte, in der sie ihren Höhepunkt erreicht.

Das freiere Schalten mit älteren ikonographischen Elementen gibt dem Bildschmuck der Apsis und des Triumphbogens von S. Apollinare in Classe, dessen wichtigste Teile unter Bischof Ursicinus († 538) noch durch den Erbauer der Kirche, Julius Argentarius, gestiftet sind, ein von früheren und anderen gleichzeitigen Werken wesentlich abweichendes Aussehen.

Die von einer Akanthusranke umrahmte Stirnwand über der Altarnische ist in drei Streifen zerlegt, in denen der dunkelblaue Grund oben und unten durch den goldenen des mittleren unterbrochen wird. Und doch gehören die Darstellungen (Abb. 4 u. 343) eng zusammen. Aus den Toren der heiligen Städte hervorkommend, steigen die zwölf Lämmer längs der Wölbung des Bogens empor zur Anbetung des Herrn, der über dessen Scheitel, wie in S. Paolo fuori le mura, im Brustbild dargestellt ist, in den Purpurmantel gehüllt und das Haupt vom goldenen Nimbus umstrahlt. Die Rechte erhebt er im Redegestus, die Linke hält das edelsteingeschmückte Evangelienbuch. Daß der Künstler den Weltrichter verkörpern wollte, sagt uns auch die herbe Majestät der Züge. Er folgte offenbar einer schon im 5. Jahrhundert herrschend gewordenen Anschauung, wenn er den Menschensohn in seiner apokalyptischen Erscheinung bärtig, also im historischen Typus darstellte, aber er ging dabei von einer anderen ikonischen Tradition aus als die Mosaizisten der zuletzt betrachteten Denkmäler. Ein längerer spitzer Bart bildet die hervorstechendste Besonderheit dieses Christusideals, das zweifellos wieder auf ein weithin wirkendes orientalisches Urbild zurückgeht. Die Evangelistensymbole — teilweise stark restauriert — bewahren ihre angestammten Plätze, während die Palmen des Paradieses die schmalen Seitenfelder des dritten Streifens füllen müssen.

Stellt so der Bilderbestand des Triumphbogens eine Art Auslese bekannter apokalyptischer Elemente als Begleitmotive des zu göttlicher Herrlichkeit erhöhten Christus dar, so spricht das Apsismosaik eine ganz neue Sprache der Bildsymbolik.

In gestirnter Aureole erscheint hier das Golgathakreuz und darüber im Lichtgewölk die segnende Gotteshand (Abb. 4). Aber das uns bekannte Sinnbild des strahlenden Kreuzes (Teil I, S. 331) bildet hier in erweiterter Bedeutung den Kern einer größeren Komposition, und zwar der Verklärung. Denn ein greiser und ein jugendlicher Prophet, durch die Inschriften als Moses (rechts) und Elias (links) kenntlich, weisen, auf Wolken schwebend, auf dasselbe hin, und auf dem hügeligen, mit Bäumen, Gebüsch und Blumen bestandenen Erdboden entdecken wir auch die drei Jünger in der Verkleidung sehnsüchtig emporblickender Lämmer (Abb. 343). Diese Allegorisierung des wirklichen Vorganges, wie ihn das Evangelium erzählt, entspringt weniger einer künstlerischen Absicht als der theologischen Spekulation. Durch die Wiedergabe der Apostel in symbolischer Gestalt sollte offenbar die Einheit des bildlichen Ausdrucks mit dem apokalyptischen Lämmerfriese, der sich an seiner herkömmlichen Stelle am Saum der Wölbung wiederholt, gewahrt und zugleich die Landschaft im Doppelsinn als Berg Tabor und als Paradiesesberg charakterisiert werden. Sicherlich befand sich hier in der Mitte ursprünglich auch das Christuslamm. Es ist erst durch die im 7. Jahrhundert eingefügte Gestalt des betenden Apollinaris, die stilistisch mit den Bischofsporträts zwischen den Apsisfenstern (s. unten) zusammengehört, verdrängt worden.



Abb. 363. Der Erzengel Michael. Wandmosaik in S. Apollinare in Classe (Ravenna)

So weit wäre alles wohl aus rein künstlerischen Erwägungen verständlich. Daß aber das Kreuz den verklärten Heiland vertritt, und zwar in Gestalt des Golgathakreuzes, dessen Mittelpunkt, einem palästinensischen Kreuzigungstypus (Teil I, S. 341) nahe entsprechend, das Brustbild Christi einnimmt, ist nur aus der die heilsgeschichtlichen Ereignisse auf einander beziehenden Erklärungsweise der kirchlichen Lehre zu verstehen, die überall Antitypen sieht. Die Gegenwart der beiden Propheten bei der Verklärung deuten spätere Gesänge der morgenländischen Kirche gerade aus vorbildlichen Beziehungen des flammenden Busches und des feurigen Wagens auf den Kreuzestod des Herrn. Das ravennatische Apsismosaik belehrt uns, wie früh die byzantinische Kunst begonnen hat, solches Gedankenspiel durch die Vermischung der Kompositionen unmittelbar in die bildliche Anschauung zu übersetzen. Es ist mehr hineingeheimnist, als die unbe-

fangene Betrachtung ohne Bekanntschaft mit den theologischen Vorstellungen jener Zeit zu enträtseln vermag.

Was von dem Mosaikschmuck der Kirche sonst noch übrig bleibt, gehört einer um mehr als hundert Jahre jüngeren Epoche an (s. unten), mit Ausnahme der beiden Erzengel, welche unten an der Stirnwand, gleichsam als Wächter der Altarnische dastehen (Abb. 343 u. 363), Fähnchen mit der dreimaligen Heiligpreisung in Händen haltend. Zum erstenmal in der Kunst begegnet uns hier an ihnen das patrizische Prunkkleid der goldgestickten Ärmeltunika nebst der auf der rechten Schulter gespangten, durch den goldenen Einsatz des Tablionum ausgezeichneten purpurnen Chlamys. Die Phantasie der byzantinischen Künstler stattet unwillkürlich die göttlichen Trabanten mit der ganzen Pracht des kaiserlichen Hofstaats aus. Leider sind von diesen Gestalten umfängliche Teile durch mehrfache Ausbesserungen vollständig erneuert.



Abb. 364. Die Verklärung Christi und Apostelbilder, Apsismosaik im Katharinenkloster (Sinai)
(nach Ainalow, Hellenist. Grundlagen usw.).

Die Darstellung der Verklärung war der altchristlichen Malerei an sich keineswegs fremd. Sie bildet sogar den Gegenstand einer der wenigen erhaltenen Mosaiken des Orients und schmückt dort im altersgrauen Katharinenkloster auf dem Sinai ebenfalls die Apsis der Basilika (S. 401). Auch dieses Denkmal gehört freilich, nach dem Stil zu urteilen, erst dem 6. Jahrhundert an, wie die Komposition andrerseits noch auf den Ampullen von Monza fehlt. In ihrem streng symmetrischen Bau stimmt sie aber ganz zur schlichten Monumentalität der palästinensischen Bildtypen (Abb. 364).

Nicht nur Elias und Moses stehen einander mit entsprechender Gebärde des Hinweises auf Christus gegenüber, sondern auch Jakobus und Johannes knien im Gegensinne, die offene Hand in staunender Verehrung erhoben. Petrus liegt am Boden unter der in drei Farbenzonen nach außen zu gelichteten blauen Mandorla des Herrn, von dessen weißgekleideter Gestalt sechs silberne Strahlen sich ausbreiten. Der Entfaltung landschaftlicher Szenerie ist kein Spielraum gewährt, ein schmaler grüner Bodenstreifen trägt die breit hingestellten Figuren der Apostel und Propheten. Restaurationen im 17. und 19. Jahrhundert, vielleicht auch noch früher, haben namentlich an den letzteren die Formen im einzelnen vielfach vergröbert. Doch bleibt kaum ein Zweifel daran, daß der rechts stehende Moses hier von jeher nicht jugendlich, sondern mit ergrautem Haar und Bart dargestellt war, Elias zur Linken hingegen im Mannesalter und in der Tracht der Asketen mit dem über den Chiton geknüpften Fell, wie ihn die jüngere byzantinische Kunst aufzufassen pflegt. Einen ganz unverfälschten altchristlichen Ikonentypus aber vertritt vor allem Christus, der mit namenzeichnender Gebärde segnet und die Rolle in der Linken hält. Das Oval des Antlitzes, das reiche gescheitelte Haupthaar, das hier eine hellere kastanienbraune Färbung zeigt, und der längliche, zu-

gespitzte Bart entsprechen im allgemeinen dem Brustbilde von S. Apollinare in Classe, doch ist der Ausdruck ein milderer. Das Sinaimosaik steht darin dem ursprünglichen von der syrischen Kunst geschaffenen Ideal noch näher als das byzantinisch ravennatische Denkmal. Ein syrischer Grieche mag der Presbyter Theodoros gewesen sein, der sich in einer am rechten Bogenansatz der Konche eingelegten Inschrift als Urheber des Werkes nennt. Eine zweite, unter dem Apsismosaik befindliche Inschrift berichtet, daß es unter dem Hegumenos Longinos ausgeführt worden sei. Da diesem noch der Bischofstitel fehlt, der von Justinian um das Jahr 553 n. Chr. dem Abt des Katharinenklosters verliehen wurde, würde sich daraus vielleicht die unterste Grenze der mutmaßlichen Entstehungszeit des Bildes ergeben. An der mit den Porträtschilden der Apostel geschmückten Bogenleibung nehmen überdies die Brustbilder des Longinos und seines Diakons Johannes die untersten Plätze ein, was mit dem Brauch der altchristlichen Kirche im besten Einklang (Teil I, S. 309) steht, — wenngleich anscheinend nicht mehr in unveränderter Erhaltung. Den Gewölbansatz umsäumt zwischen ihnen ein zweites Band von Rundschildern mit den Büsten der vier großen und zwölf kleinen Propheten. Die Mehrzahl der letzteren und der Apostelporträts ist von entstellender Restauration verschont geblieben und besitzt eine hohe ikonographische Bedeutung.

So herrscht vor allem in der Charakteristik einzelner Apostel eine auffällige Übereinstimmung mit den Typen der erzbischöflichen Kapelle und des Mosaikschmucks von S. Vitale in Ravenna, nicht allein bei solchen, die in der morgenländischen Kunsttradition überhaupt nur geringen Schwankungen ausgesetzt sind, wie beim jugendlichen Thomas oder dem überaus stilvollen Greisenkopf des Andreas mit dem aufstrebenden Gelock, der bemerkenswerterweise statt des Petrus an erster Stelle links von dem in eine Aureole eingeschlossenen gleicharmigen Kreuz im Scheitel der Wölbung Paulus gegenübersteht, sondern auch in der abweichenden Bildung anderer, so z. B. des Philippus, der hier und in S. Vitale einen spitzen schwarzen Bart trägt, in der Regel hingegen völlig bartlos dargestellt zu werden pflegt. Die gemeinsamen Urtypen werden der byzantinischen Kunst angehören, die auf die hochentwickelte Mosaikmalerei Syriens hier einen rückwirkenden ikonographischen Einfluß ausgeübt hat. In dem Apsisbilde liegt hingegen nichts ausgesprochen Byzantinisches. Trotz der Zuwendung der Köpfe zum Beschauer sind die Bewegungsmotive noch von jenem, der syrischen Kunst eigentümlichen, naturalistischen Ungestüm (Teil I, S. 130). Den liegenden Petrus läßt der Künstler ungescheut das Antlitz zu Christus umdrehen. Die breite und wohlverstandene Gewandbehandlung steht in ihren reicheren Motiven der antiochenischen Reliefplastik näher als der altbyzantinischen. Diese Vorzüge eines ausgeprägten Stiles fehlen leider den Darstellungen des Triumphbogens in ihrem gegenwärtigen Zustande durchaus. Höchstens die gegenständlichen Motive sind noch darin enthalten. Aber die beiden schwebenden Engel oberhalb der Apsisnische, deren überschlanke Bildung erst eine Restauration verschuldet haben mag, trugen einst gewiß nicht in beiden Händen Kränze, sondern wie in S. Vitale in Ravenna, das in einen großen Kranz oder in eine Aureole eingeschlossene Monogramm oder Brustbild Christi. Die Rundschilder mit einer männlichen und einer Frauenbüste, wahrscheinlich den Täufer und Maria darstellend, sind spätere Mache. Einer der letzten Restaurationen verdanken vollends die beiden Mosesbilder zu den Seiten eines Doppelfensters im obersten Wandstreifen, die den Propheten auf dem Horeb vor dem flammenden Busch die Sandalen lösend und auf dem Sinai von der Gotteshand die Gesetzestafeln empfangend zeigen, ihre freie malerische Ausführung. Dagegen ist die Hinzufügung dieser Szenen teils der lokalen Bedeutung des zweiten Vorgangs, teils ihrer antitypischen Beziehungen zur Verklärung wegen vielleicht noch der Zeit des Abtes Longinos zuzurechnen, obgleich eine Beschreibung des 16. Jahrhunderts ihrer nicht erwähnt. Bedeutet doch das Wunder auf dem Tabor der morgenländischen Kirche die Enthüllung des neutestamentlichen Gesetzes. Um dieses symbolischen Sinnes willen ist wohl zuerst jene Aufnahme in die Apsis erfolgt. Weitere Beispiele solcher Verwendung des Bildes sind uns sogar

im Abendlande, von einem späteren Denkmal (S. Nereo ed Achilleo) abgesehen, bezeugt durch einen ambrosianischen Titulus (Teil I, S. 338) und aus justinianischer Zeit für S. Restituta in Neapel. In beiden Fällen hielt sich die Komposition in den Grenzen der historischen Darstellungsweise des Sinaimosaiks.

Der Geist der byzantinischen Kunst, die sich nicht mit der Nebeneinanderstellung der antitypischen Szenen begnügt, sondern ohne Rücksicht auf die gegenständliche Bildeinheit die Typen mischt, weht uns wieder entgegen, wenn wir, nach Ravenna zurückkehrend, den Altarraum von S. Vitale betreten. Sein Mosaikschmuck, der außer der Apsisnische und dem ihr vorgelagerten Kreuzgewölbe die gesamten Wandflächen über den unteren Bogenstellungen bedeckt, darf unter allen Mosaiken, die das 6. Jahrhundert hinterlassen hat, die prächtigste und reichste Offenbarung der justinianischen Kunstblüte genannt werden. Eine Fülle tiefsinniger Spekulation ist darin als Niederschlag der theologischen Gedankenarbeit jener Zeit beschlossen. Aber noch lebendiger kommt hier das äußere Wirken des byzantinischen Kaisertums in seiner Schutzherrschaft über die Kirche zur Anschauung. Die berühmtesten Mosaiken von S. Vitale sind die beiden Widmungsbilder, welche in der eigentlichen Apsisnische an Stelle der kostbaren Marmorvertäfelung die beiden Seitenwände bedecken und uns den Kaiser Justinian und seine vielgeschmähte Gattin Theodora, gefolgt von ihrem Hofstaat, zeigen (Abb. 314 u. 361). Da der Künstler nur lebende Persönlichkeiten darzustellen hatte und für die Komposition am meisten auf freie Erfindung angewiesen war, so herrscht hier die einheitlichste Auffassung. Die Grundrichtung der altbyzantinischen Kunst kommt in diesen Darstellungen fast unabhängig von aller Tradition zum Ausdruck. Und bezeichnend genug, der Mosaizist hat in klarer Erkenntnis der ihm zu Gebote stehenden Wirkungen das scheinbar Unmögliche zuwege gebracht, einen Vorgang aus der Wirklichkeit in die feierlichen Formen des ikonenhaften Repräsentativbildes zu übersetzen, obgleich er die Handlung jedesmal in einem ganz bestimmten Augenblick zu fassen wußte. Das Kaiserpaar steht uns nicht in allgemeiner allegorischer Verherrlichung vor Augen. Auch ist nicht etwa die Stiftung oder Weihe der Kirche dargestellt, sondern ein viel gewöhnlicherer Gnadenakt, wie er sich in Byzanz oft wiederholte und wie er sich auch in Ravenna hätte zutragen können.

Die kaiserliche Beihilfe zur Vollendung des Baues wird in der Szene veranschaulicht, wie Justinian die Kirche betritt, um ein reiches Geldgeschenk (sogen. Apokombion) oder eine Weihegabe vor dem Altar niederzulegen. In Byzanz pflegte das in festlicher Prozession zu geschehen, bei der der Kaiser in der Sophienkirche vom Patriarchen an der Spitze der höheren Geistlichkeit im Narthex begrüßt und in das Heiligtum geleitet wurde. In Ravenna tritt der Erzbischof an dessen Stelle. Wiedergegeben ist aber der darauf folgende Augenblick, in dem beide bereits Seite an Seite dem Eingang des Naos zuschreiten, Justinian — er hat das Stemma noch nicht abgelegt, wie es die Sitte vor dem Betreten der Kirche forderte, — in beiden Händen die Schale tragend, die wir wohl mit Gold gefüllt zu denken haben, Maximian, wie die Inschrift seinen Begleiter nennt, mit dem Prozessionskreuz in der Rechten. Der Archidiakon trägt das Evangelium, ein anderer Diakon das Weihrauchfaß, mit dem der Erzbischof dem Kaiser entgegengeräuchert hat. Aus dem Munde der Diakonen erschallt Gesang. Hinter Justinian folgen drei Würdenträger in patrizischer, durch das Rangabzeichen der Tunika auf der Schulter unterschiedener Tracht, zuletzt die Leibwache der Spatharier im Galakleide mit edelsteingeschmückten Schilden und Lanzen. — Auch Theodora naht mit einem reichen Geschenk, einem mit Perlen verzierten goldenen Kelch, doch vollzieht sich die Übergabe ihrer Spende nicht in öffentlicher Zeremonie. Sie betritt — wohl durch einen Vorhof — nur die Frauengalerie der Kirche, um erst dort vom Erzbischof begrüßt zu werden. Daraus ergab sich für die Darstellung eine vorteilhafte Abwechslung in Schauplatz und Handlung. Während im vorigen Bilde die in umgekehrter Perspektive auseinanderstrebenden Deckenbalken den geschlossenen Innenraum andeuten, hat die Kaiserin mit ihrem Gefolge das Atrium mit dem plätschernden Springbrunnen durchschritten, in dessen Hintergrunde sich eine Muschelnische, vielleicht bestimmt zu kurzem Halt und letzter Vorbereitung, öffnet. Von den Höflingen,

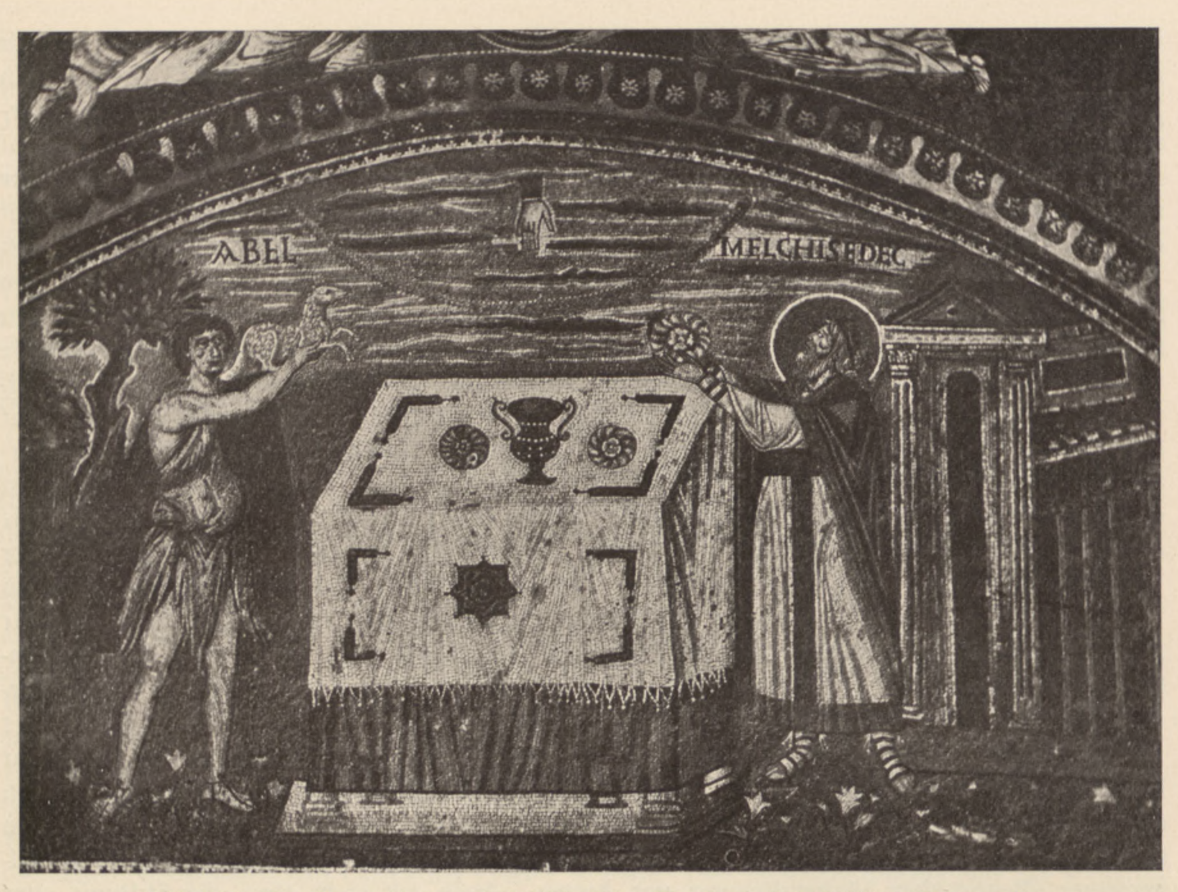


Abb. 365. Das Opfer Abels und Melchisedeks, Wandmosaik in S. Vitale (Ravenna).

die ihr voran- oder zur Seite gehen, zieht der jüngere den Vorhang zurück, der erst halbgerafft den Eintritt in die Kirche verwehrt. Theodora trägt das volle kaiserliche Ornat, die purpurne Chlamys, am Saum mit breiter, golddurchwirkter Borte besetzt, mit sinnvoller figürlicher Darstellung der drei Magier, über weißem goldverbrämten Unterkleide, einen schweren Perlenhalsschmuck und auf dem Haupt, das wie der Kopf Justinians vom Nimbus umschlossen wird, das Stemma mit dem Perlengehänge in Verbindung mit dem älteren weiblichen Kopfputz (Teil I, Abb. 154) der Kaiserinnen. Die Tracht der Hofdamen zeigt bei gleichem Schnitt in den Farben und in der Musterung und den Einsatzstücken einen bunten Wechsel. Die erste der Frauen, eine ältliche Person, die statt der Herrin die Finger der Rechten zur namenzeichnenden Segensgebärde zusammenlegt, hat das weiße, mit braunem Purpur durchwebte Maphorion nach syrischer Weise über den Kopf gezogen, bei den anderen umhüllt es nur den Oberkörper, die Hände nach Bedarf freigebend. Grün und helles Rot mischt sich darin mit Gold. Weiß oder Orange treten rein hervor über den in bräunlichen oder violettgrauen Tönen gehaltenen Kleidern. Einzelne der Jüngeren sind mit einem Halsgeschmeide oder einem Perlendiadem geschmückt, alle mit Ohrgehängen. Der Goldgrund und der lichtgrüne Bodenstreifen wirken als ausgleichende Grundnoten des lebhaften Farbenspiels mit seinen hellklingenden Kontrasten, in dem das Blau absichtlich nur in kleinsten Beigaben verwandt ist.

In der glänzenden Farbenkomposition der beiden Mosaiken löst sich die Strenge der Gruppierung auf. Doch ist auch diese weit entfernt von aller Starre, obwohl sich mit wenigen Deckungen in voller Vorderansicht Gestalt an Gestalt reiht, so daß die Köpfe fast eine Linie bilden, welche die Herrscher ohne den Nimbus kaum überragen würden. Aber wie die augenblickliche Situation von dem mit der Zeitsitte Vertrauten auf den ersten Blick erfaßt wird,

so ist auch eine schematische Zentralisierung dadurch glücklich vermieden, daß jedesmal die Hauptfigur etwas mehr oder weniger aus der Mitte herausgerückt erscheint, untergeordnete Nebenpersonen sich dichter zusammenschieben und eine durchgehende seitliche Bewegung aus den Stellungen der Füße oder der Körperhaltung einiger Figuren sich dem Auge aufdrängt. Wie ein kurzer Eindruck gleitet das Gesamtbild der Prozession an ihm vorbei. Durch dieses leise Betonen der gemeinsamen Aktion, die begleitet wird von kleinen Nebenmotiven in der Haltung der Hände, in der wechselnden Richtung der Blicke, — sie schweifen besonders bei den Frauen hierhin und dorthin, haften jedoch in der Regel auf dem Beschauer — kommt Massenleben in das Ganze und Eigenleben in jede Gestalt. Für sich betrachtet, erscheint sie als Individuum, obgleich die Wendung stets dieselbe bleibt und die Kleidung den Bau und die Verschiebung des Körpers kaum ahnen läßt. In ihrer einfachsten Ansicht wird die Figur gegeben mit starker Aufsicht auf die abwärts gerichteten Füße. Diese Kunst sieht die menschliche Erscheinung mit großem Blicke und hält nur ihre wesentlichen Unterschiede fest. In Nebendingen wie in der Gewandung bringt sie vor allem das Gesetzmäßige zur Anschauung, den senkrechten Fall der schweren Falten. Und wo sie einmal wie bei Frauen zur Vermeidung der Eintönigkeit Bewegungsmomente bestimmend wirken läßt, erhebt sich doch nicht ein Motiv über die nüchterne Beobachtung der Wirklichkeit. Seine höchste Kraft gewinnt dieser schlichte Realismus in der Charakteristik der Köpfe. Wie leben durch ihn die Gesellschaftstypen des altbyzantinischen Kaiserhofes vor uns auf, die Patrizier und Höflinge mit ihren gewichtigen und durchtriebenen Beamtenmienen und die Frauen mit dem schmachtenden Blick, alle gewitzigt in den Ränken des Ehrgeizes, der Habsucht und der Liebe, — dazu die blinzelnden, scheinheiligen Priester. Die allernächste Gefolgschaft des Herrscherpaares besteht unverkennbar aus lebenden Persönlichkeiten der damaligen Zeit, die wie Justinian und Theodora in voller Bildnistreue wiedergegeben sind, dort der Mann mit dem befehlenden Ausdruck, vielleicht ein hoher Militär, und der Römerkopf eines Juristen oder Senators, hier der Kämmerer, die intrigante Oberhofmeisterin und vielleicht auch die schon etwas welke Schönheit neben ihr. Die Kunst allein schmeichelt nicht im Byzanz des 6. Jahrhunderts, wenigstens nicht im Porträt. Nichts Hoheitsvolles spricht aus Justinians Antlitz, sondern scharfer beweglicher Verstand, während in den schlaffen Zügen Theodoras etwas von herablassender Größe liegt. Die Mosaiktechnik sucht in diesen Porträtköpfen sogar das Inkarnat abzustufen und beachtet die Unterschiede der Augenfarbe. Unter der Mehrzahl dunkeläugiger Gesichter sticht das Blaugrau der Augensterne Maximians auffallend hervor, wie überhaupt seine Physiognomie die allerschärfste Individualisierung verrät. Wenn der Künstler für das Kaiserpaar und seine übrigen Begleiter ohne Zweifel Porträts als Vorlagen benützt hat, so kam beim Erzbischof die Anschauung der lebendigen Natur hinzu.

Die Stifterbildnisse, denn als solche dürfen wir die eben betrachteten Mosaiken im weiteren Sinne doch betrachten, sind schwerlich vor der Weihe der Kirche im April 547 entstanden, da Maximian erst im Oktober 546 in Patras zum Erzbischof von Ravenna erkoren worden war. Sie mögen zuletzt an dieser Stelle hinzugefügt sein, für die der Mosaikschmuck vielleicht nicht einmal von Anfang an vorgesehen war. Die Dekoration des gesamten Altarraums aber bildet ein Ganzes, das früher vollendet gewesen sein muß, wenngleich seine Ausführung erst nach dem Jahre der Besitzergreifung Ravennas durch Belisar (539) fallen kann. Denn auch die religiösen Darstellungen sind so von byzantinischem Geist beherrscht, daß sie in der Zeit der gotischen Herrschaft einen Angriff auf das arianische Bekenntnis eines Theodorich und seiner Nachfolger bedeutet hätten. Es ist hingegen nicht

unwahrscheinlich, obgleich jedes Zeugnis dafür fehlt, daß der seit Ecclesius († 534) ins Stocken geratene Bau (S. 370), alsbald nach dem Einzug der Griechen mit kaiserlicher Unterstützung zu Ende geführt und ausgeschmückt worden ist, um die Stadt die Segnungen des wiederhergestellten Imperium und der orthodoxen Kirche empfinden zu lassen. Als Grundmotiv klingt durch die beiden Hauptgemälde, welche die Bogenfelder über den sich nach dem Umgang des Kuppelraumes öffnenden seitlichen Säulenstellungen schmücken, der Opfergedanke hindurch. Gilt doch der Altarraum der liturgischen Symbolik schon nach der unter dem Namen des Patriarchen Germanos († 733) überlieferten Erläuterung der Kirche und ihrer Teile als die Stätte des unblutigen Opfers, das sich als mystische Wiederholung des Opfertodes Christi in der Messe vollzieht.

Daher erblicken wir der Apsis gegenüberstehend zur Linken Abraham, der das Schlachtmesser über Isaak, dem alttestamentlichen Vorläufer des Erstgeborenen, schwingt und den Widder, der von den Exegeten als Stellvertreter Christus gleichgesetzt wird. Die Szene ist wie ein Nachspiel mit der Bewirtung der drei Engel durch den Erzvater im vereinfachten Bildtypus, der jedoch vor dem älteren Mosaik von S. Maria Maggiore die deutlichere Wiedergabe der Eiche von Mambre voraus hat, d. h. mit der Verheißung an Abraham, verknüpft (Abb. 319). Wenn die klar zutage liegenden antitypischen Beziehungen hier den konkreten Vorgang nicht verschleiern, so wird das Gegenbild (Abb. 365) vollends erst durch sie begreiflich. Über einem Altartisch, auf dem ein Kelch steht und zwei Brote liegen, halten Abel und Melchisedek der aus dem Himmel hervorragenden Segenshand Gottes ihre Opfergaben, ein Lamm und ein Brot, entgegen. Man muß wissen, daß Abel für die Theologie des 5. und 6. Jahrhunderts als Hirt und als der unschuldig Ermordete ebenso gut ein Vertreter Christi ist wie der Priesterkönig Melchisedek „ohne Samen und Abstammung", um zu verstehen, warum sich beide auf diesem idealen Schauplatz begegnen. Die Landschaft hinter dem einen und der Palast neben dem anderen sind nur deshalb zusammengerückt. Und ein Vorläufer des Herrn, wie er ein Mittler zwischen Gott und dem Volke, ist endlich Moses, dessen Gestalt uns auf beiden Seiten in dem anschließenden Zwickel der Wandfläche nach der Apsis zu ins Auge fällt, hier die Schafe auf dem Horeb weidend — er liebkost eins der Tiere wie sonst der gute Hirte — und auf einer höheren Felsterrasse vor dem feurigen Busche die Sandalen lösend, dort, wie er auf der Höhe des Sinai, an dessen Fuße das Volk harrt, abgewandten Hauptes die Gesetzestafeln empfängt. Die Zusammenstellung dieser alttestamentlichen Antitypen, deren schon im Consecrationsgebet der morgenländischen Liturgien teilweise Erwähnung geschieht, spitzt sich, auf den Streitschriften eines Ambrosius und anderer Kirchenlehrer fußend, zu einer Versinnlichung des katholisch orthodoxen Dogmas von der Doppelnatur Christi zu und erscheint gleichermaßen gegen die Irrlehren des Arianismus wie des Monophysitismus gerichtet, indem manche Gestalt mehr sein göttliches, eine andere mehr das menschliche Wesen in ihm vorausverkündet. Eine Beziehung auf die Dreieinigkeit enthält zugleich nach alter Anschauung das Mahl der Engel im Hause Abrahams (Teil I, S. 306). Auch die beiden Propheten, die in den äußeren Zwickelflächen den Mosesszenen gegenüberstehen, sprechen denselben Grundgedanken aus wie die Bilder, denn von dem übernatürlichen Ursprung Christi hat vor allem Jesaias geweissagt, von seinem Leiden und Sterben aber Jeremias. Als Vorläufer der Evangelisten leiten sie zu diesen über (Abb. 319), die über ihnen und über Moses die schmalen Wandflächen neben den Säulenstellungen der oberen Galerie einnehmen, und damit zu den neutestamentlichen und apokalyptischen Elementen des Mosaikschmucks. Über den unteren Bogenfeldern aber schweben Engelpaare, das Kreuz im regenbogenfarbigen Kranze tragend.

Soweit reicht die malerisch bildmäßige, die betrachteten Darstellungen verbindende Auffassung der Szenen hinauf. Ihnen allen ist der blaue Grund gemein, dem in den großen Gemälden und in den Mosesbildern durch Gewölk der Charakter des Lufttones gewahrt bleibt, dazu eine aus dem blumenbedeckten Rasen, Bäumen und Gebüsch, Felsklippen und Architekturen zusammengesetzte landschaftliche Umgebung. So reich diese aber auf den ersten Blick erscheint, fällt doch bei näherer Betrachtung bald eine merkwürdig abstrakte Bildung daran auf. Besonders in den schmäleren Zwickelbildern wiederholt sich überall der schematische Bau der horizontalen Felsterrassen mit der gleichen grellen Belichtung der gezackten Stufen und gehäuften Klippen. Unverkennbar hat die altbyzantinische Malerei diese Terrassen-



Abb. 366. Christus Immanuel mit Erzengeln, dem Namensheiligen und Stifter der Kirche, Apsismosaik von S. Vitale (Ravenna).

landschaft der spätantiken Reliefplastik entlehnt (Teil I, S. 139 und 348), ihre Formen aber durch eine gesteigerte Stilisierung und durch die hohe Lichtführung kräftiger, ja überkräftig entwickelt. Wenn wir die ersten Ansätze dazu im Mosaik des guten Hirten in S. Nazaro e Celso (Tafel XX, 2) vergleichen, tritt die fortschreitende Entnaturalisierung der Motive klar hervor. In S. Vitale sind die Terrassen hauptsächlich dazu da, um eine räumliche Trennung der Figuren, sei es nach dem Zeitablauf, sei es nach dem Schauplatz herzustellen, im letzteren Falle, — bei der Gesetzesübergabe — mit Zuhilfenahme der charakteristischen Umkehrung der perspektivischen Größenverhältnisse der Figuren. Am wenigsten paßt die durchgehende Bergkulisse zu den Evangelisten, die mit ihren Pulten und Schriftbehältern mitten in die Felswildnis versetzt sind, während auf deren Höhe die symbolischen Tiere in natürlicher, jeder symbolischen Zutat entkleideter Gestalt erscheinen. Nirgends spüren wir so deutlich und so störend, daß diese Kunst bereits mit traditionellen Typen arbeitet, — in einem anderen Geiste als in dem, der sie zuerst geschaffen hatte, — indem sie dieselben bald nach rein kompositionellem, bald und vorwiegend nach dem Bedürfnis der theologischen Allegorie verbindet. An Stelle naiver Hingabe an das biblische Ereignis oder einen einfachen symbolischen Gehalt ist die reflektierende Ausdeutung seines weiteren dogmatischen Sinnes getreten und statt der lebendigen unmittelbaren Handlung herrscht überall ein gemessenes feierliches Geschehen.

Und nicht nur den Zug zum Repräsentativen, sondern auch seinen strengen Realismus hat das erstarkende byzantinische Stilgefühl den figürlichen Elementen des Bildes aufgeprägt. Die Gestalten sind handfester, die Köpfe herber geworden, Bewegung und Gebärde steifer, wenngleich nicht selten größer, die Faltengebung einfacher und härter. Antike Schönheit lebt nur noch in den Jünglingsköpfen fort. Die Pracht geschlossener dekorativer Wirkung, die in S. Vitale erreicht ist, läßt den Beschauer die Einbuße früherer Vorzüge übersehen oder vergessen. In der höheren Region breitet sich symbolisches Ornament in üppigem Reichtum aus. Die oberen Bogenfelder der Seitenwände füllen Muschelmotive, die übrig bleibenden Zwickel hier und an der Fensterwand Weinranken, die aus kostbaren Vasen oder Körben aufsteigen, die kleineren Bogenzwickel an der letzteren ähnliche Doppelranken des breitlappigen Akanthus. Die einen wie die anderen ranken in dem gleichen symmetrischen oder frei wogenden Rhythmus aus. Symmetrie heißt das Grundgesetz, das doch schließlich alles bändigt und die Formen zusammenhält. Neben dem Pflanzenornament dienen Zickzackborten, Perlstäbe, Zinnenfriese, Bandmotive, lauter syrisches Erbgut, mitsamt der typischen Gemmenborte und den füllenden Blütenrosetten zur Umrahmung der Bogen, aber auch neue Muster von gemischtem Charakter, wie die aus gekreuzten Füllhörnern gebildete reizende Rahmenbordüre des Apsismosaiks (Abb. 366). Am Kreuzgewölbe feiert die Dekoration ihren höchsten Triumph. Die symbolischen Gestalten der vier Engel, die auf Kugeln stehend mit erhobenen Armen das in einen Kranz eingeschlossene Christuslamm tragen, wirken in ihren weißen Gewändern wie schöne Karyatiden inmitten des goldgelichteten Akanthusgerankes, das sich in der nördlichen und südlichen Gewölbekappe auf tiefgrünem, in der östlichen und westlichen in mannigfachem Farbenspiel auf dem Goldgrunde verzweigt. Hierher haben sich auch alle Tierfiguren der altchristlich orientalischen Ornamentik geflüchtet, Panther, Hasen und Hirsche, Fische und Vögel, von denen Papageien und Störche mit Schlangen im Schnabel und Pfauen nur hier vertreten sind, während das kleinere Federvolk, besonders Tauben, paarweise und einzeln auch die Weinranken beleben. Je reicher der Formenbestand, desto stärker spricht aber die feste Ordnung des Gewölbeschmuckes zum Auge, indem die konstruktiven Hauptlinien der Gewölberippen durch kerzengerade aufwachsende und sich jäh verjüngende Girlandenkandelaber ausgezeichnet sind.

Die Einflechtung der apokalyptischen Motive in ein solches Dekorationsschema stellt an sich keine Neuerung dar. Schon ein halbes Jahrhundert früher steht in dem von Papst Hilarius gestifteten Deckenschmuck der Kapelle des Evangelisten Johannes beim lateranensischen Baptisterium das mit dem Kreuznimbus geschmückte Lamm im Scheitel des Gewölbes, eingeschlossen in einen Kranz, von dem Blumengewinde in den Diagonalachsen niederhängen, während von unten zierliche Rankenkandelaber emporstreben. Von anderen figürlichen Motiven finden sich jedoch daneben nur symmetrisch verteilte Vogelpaare, welche in jedem nochmals halbierten Gewölbfelde zweimal eine traubengefüllte Vase umgeben. In dem untergegangenen Mosaik der Kapelle des Täufers ebenda wiederholte sich die Komposition in Verbindung mit den Evangelistensymbolen.

Dem historischen Gedanken werden in S. Vitale die Apostelbildnisse gerecht, die sich in der Leibung des zum Kuppelraum geöffneten Hauptbogens um das Brustbild Christi verteilen (Abb. 319), das zwar vollständig erneuert, aber gewiß darin dem Original treu geblieben ist, daß es das vermeintliche Porträt des Herrn im bärtigen Typus wiedergibt. In den Köpfen der Apostel lebt die echt byzantinische Auffassung der Mosaikbilder der erzbischöflichen Kapelle, durchsetzt von einzelnen ikonographischen Sonderzügen (S. 420), fort. Hinzugefügt ist in den untersten Rundschildern das Brüderpaar der mailändischen Märtyrer Gervasius und Protasius (S. 371), ein Beweis der starken ambrosianischen Tradition in der ravennatischen Kirche. Die lokale Legende hatte sie zu Söhnen des Vitalis gemacht. Die Gestalt ihres Vaters, des Namensheiligen der Kirche, hat, wie nicht anders zu erwarten steht, ihren Platz an vornehmster Stelle im Mittelpunkt des gesamten Bildschmuckes erhalten. Das Apsismosaik von S. Vitale bietet uns wieder eine der längst bekannten Märtyrereinführungs-



Abb. 367. Apsis- und Triumphbogenmosaik von S. Michele in Affricisco (Ravenna)
(nach einer alten Aquarellkopie aus dem Museum von Ravenna).

szenen, aber in fortgebildeter, ganz von dem Geiste der altbyzantinischen Kunst erfüllten Komposition (Abb. 366).

Man kann die Darstellung vielleicht mit besserem Rechte die Glorie des Herrn nennen, so sehr tritt die Handlung hinter dem beherrschenden Eindruck der majestätischen Erscheinung des Gottjünglings zurück, der auf der lilienübersäten Höhe des Paradiesesberges mit seinen vier Strömen die Weltkugel zu seinem Thron gemacht hat. In goldenem Schimmer erstrahlt sein Purpurgewand, der purpurne Mantel ist um den Unterkörper geschlagen und bedeckt die linke Schulter und den Arm bis zur Hand herab, mit der er die apokalyptische Rolle hält. Die Rechte bietet Vitalis eine mit Edelsteinen und Perlen besetzte Krone dar. Den Herrn umstehen die in weiße Gewänder gehüllten, zeptertragenden Erzengel. Der Heilige, auf den Michael hinweist, tritt in patrizischer Kleidung mit unter dem Mantel vorgestreckten Händen heran, während von der Gegenseite Ecclesius im bischöflichen Ornat, von Gabriel empfohlen, in gleicher Haltung mit dem verkleinerten Abbilde der Kirche naht, ein neuer — uns zuerst in Ravenna (S. Agata) bezeugter — Gedanke in der christlichen Kunst. Die etwas kleiner gebildeten Figuren des Märtyrers und des Stifters stechen von den himmlischen Gestalten ab und gehen in ihrer weniger freien Bewegung und in ihren Stellungen wie in ihrem ganzen, die zeitgenössische Wirklichkeit widerspiegelnden Aussehen sehr nahe mit den Zeremonialbildern unten zusammen.

Das ist kein zufälliges Nebeneinander von Typen verschiedener Herkunft. Wenn auch der Künstler vielleicht nicht ohne die Vorbilder der christlich antiken Malerei aus eigener Phantasie die Idealfiguren des jugendlichen Christus in seiner weichen und doch hoheitsvollen Anmut und der Engel in ihrem sicheren und stolzen Auftreten zu schaffen vermocht hätte, so zeigt es sich doch hier, daß das altbyzantinische Kunstwollen nicht schlechthin ein schönheitsfeindliches ist, sondern daß es mit bewußter Unterscheidung den Adel antiker

Schönheit für die Darstellung des Göttlichen und Himmlischen aufspart. Eine Abstufung besteht sogar zwischen den Engeln, deren Zügen, Silhouette und Farbengebung, besonders bei Gabriel, sich mehr vom Realismus mitgeteilt hat, und dem Immanuel. Diesen Namen, den die byzantinische Kunst jederzeit mit dem jugendlichen Christusbilde verknüpft, dürfen wir wohl schon dem Typus von S. Vitale mit seinen regelmäßigen Formen, mit seinen großen Augen und dem gescheitelten halblangen Haar beilegen. Das hier noch fast rein erhaltene hellenistische Ideal wird fortan auf die Erscheinung des zu göttlicher Herrschaft erhöhten Gottessohnes beschränkt, der berufen ist, die Siegel der apokalyptischen Rolle zu brechen. Auf seine bevorstehende Wiederkunft als Weltrichter weisen in S. Vitale auch die schwebenden Engel über der Apsis hin, die das Siegel des Herrn (Offenb. Joh. VII, 2), ein Strahlenmonogramm in blauer Aureole, tragen, und die heiligen Städte zu beiden Seiten, die einzigen Überbleibsel des traditionellen Lämmerfrieses. Als Reich des Lichtes ist die ganze Apsisnische mitsamt diesem Bildstreifen durch den Goldgrund ausgezeichnet, in dem nur noch einige graue und rote Wolkenbänder die Vorstellung von dem atmosphärischen Raum andeuten, ein letztes Zugeständnis, das der dekorative Monumentalstil im Apsisbilde der illusionistischen Auffassung zu machen sich bereit zeigt.

Mit welchem Bedacht die altbyzantinische Malerei an der Gestaltung des Gottesbildes arbeitete, lehrt der Vergleich mit einem kaum jüngeren ravennatischen Denkmal. Das heute in Berlin befindliche Mosaik der seit den napoleonischen Kriegen säkularisierten Basilika von S. Michele in Affricisco berührt sich auch sonst in mancher Beziehung mit dem Bildschmuck von S. Vitale. Nach der Chronik des Agnellus war es laut Angabe der Weihinschrift von dem schon genannten Julius Argentarius und seinem Schwiegersohne Bacauda im Jahre 545 n. Chr. gestiftet worden.

Von Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1842 käuflich erworben, nicht ohne Widerstand der Ravennaten herabgenommen, fast ein Jahrzehnt in Venedig zu Restaurationszwecken lagernd, daselbst während der österreichischen Belagerung von 1848 arg verwahrlost und sogar von zwei Kanonenkugeln durchschlagen, dann in Berlin, wo es die Fürstengruft des Campo Santo zu schmücken bestimmt war, in unausgepacktem Zustande an einem ungünstigen Platze aufbewahrt, erst im Jahre 1875 gegen weitere Beschädigung gesichert, darnach und vor seiner Anbringung einer unumgänglichen Ausbesserung unterzogen, hat es leider in seinem Bestande umfänglichen und schweren Schaden genommen. Trotzdem sind glücklicherweise die wichtigsten Stücke des Ganzen, die Gestalten des Herrn und der beiden Erzengel und vor allem ihre Köpfe, wie der technische Befund anzeigt und eine vor der Abnahme in Ravenna gefertigte Kopie (Abb. 367) bestätigt, fast unversehrt erhalten geblieben. Christus ist auch hier im Glanze des Jenseits gedacht, das Siegeskreuz in der Rechten haltend, wie auf älteren Sarkophagen (Teil I, S. 117). Obwohl die vier Füße fehlen, erkannte die Mitwelt ohne Mühe in der blumigen Flur, auf der er steht, das Paradies. Michael, dessen Namen die Kirche geweiht war, nimmt den Ehrenplatz zu seiner Rechten ein und sieht mit staunender Gebärde nach dem Schriftwort des offenen Buches, das in der Linken des Herrn ruht, in ihm das Antlitz des Vaters. Ihm wendet sich Christus zu, daher ist die ähnliche Handbewegung Gabriels weniger lebhaft. Im Dreiverein erinnern sie an den Besuch der drei Engel bei Abraham, d. h. mittelbar an die Dreieinigkeit. Und indem die Schutzheiligen der Kirche — Cosmas und Damianus — auf gesonderte Nebenplätze verwiesen werden, vollendet sich das Bild der reinen Majestas.

Die bewußte Gleichsetzung des Sohnes und des Vaters, ein Lieblingsgedanke der griechischen Theologie, kommt in der Kunst, ähnlich wie beim mittelalterlichen Pantokratortypus, dadurch zum Ausdruck, daß das antike Jünglingsideal, das besonders in der koptischen Kunst monophysitischer Richtung für den erhöhten Christus typisch erscheint (Teil I, S. 355), hier einen viel strengeren und erhabeneren Ausdruck angenommen hat als in S. Vitale (Abb. 366 u. 368). Die breite Wucht der Standfigur vereinigt sich mit dieser aus demselben Stilempfinden geborenen Neuschöpfung der religiös gerichteten Phantasie. An der Stirn-

wand der Apsis erblicken wir den Herrn noch einmal in der zweiten Wiederkunft, als Weltrichter aber trägt er in bärtiger Erscheinung die historischen Züge des Menschensohnes, wie er auf Erden gewandelt hat.

Zwar ist an der Gestalt fast alles erneuert, und dem Kopfe fehlt jede ikonographische Treue, aber die alte Kopie bietet noch den ursprünglichen, dem Sinaimosaik u. a. m. verwandten Typus. Von der Zerstörung war das Lamm im Mittelpunkt der Bogenwölbung mitbetroffen worden, das zwölf in die Öffnungen einer prächtigen Doppelranke von schwerem Akanthus eingeschlossene Tauben umgaben (die beiden letzten sind mit dem gesamten unteren Abschluß des Mosaiks verloren gegangen). Zu seiten des Weltrichters entfaltet sich eine neue apokalyptische Komposition, in den Einzelformen leider stark zersetzt. Wieder umstehen die Erzengel den Herrn, seine Befehle den sieben Posaunenbläsern übermittelnd (Offenb. Joh. VIII, 2). In Händen halten sie die Leidenswerkzeuge, die Lanze und den Ysop mit dem Schwamm. Ohne Zweifel verdankt dieser Zug seinen Ursprung dem Umstande, daß dieselben in Jerusalem als Reliquien verehrt wurden. Im byzantinischen Weltgerichtsbilde, zu dessen monumentaler Gestaltung in S. Michele ein erster Schritt getan ist, gewinnen sie später bleibende Bedeutung. Die Posaune blasenden Engel umflutet das gläserne Meer der Apokalypse (Offenb. Joh. IV, 3 und 6).



Abb. 368. Christus Immanuel, Hauptgestalt aus dem Apsismosaik von S. Michele in Affricisco (Berlin).

Im Farbenschimmer der grünblauen, rotbraunen und orangeroten Wolkenstreifen, aus denen es besteht, klingt der farbige Hauptakkord aus, den der Künstler mit höchster Kraft in den Gewändern Christi anschlägt und in den Harmonien der ornamentalen und figürlichen Nebenelemente auflöst. Die Farbenkomposition — und diese hat im Mosaik von S. Michele (wenn wir von den völlig erneuerten Figuren des hl. Cosmas und Damian absehen) keine nennenswerte Einbuße erlitten — ist noch über die Wirkung des Apsisbildes von S. Vitale im Sinne einer glänzenden Polychromie gesteigert. Zu diesem dekorativen Kolorismus gehört der Goldgrund als unentbehrliche Grundnote, wie er dank seiner lichtsaugenden Kraft auch die notwendige Ergänzung zu den flächenhaft ausgebreiteten Gestalten bildet (Teil I, S. 352). Nur durch ihn erheben sie sich im idealen Raum zu körperhafter Erscheinung. Der neue Stil der Mosaiken von S. Vitale und S. Michele in Affricisco vermag in der wachsenden Vorliebe für klare Formenschärfe den Parallelismus der Entwicklung mit den Denkmälern der Reliefplastik und Kleinkunst (Teil I, S. 183 u. 197) nicht zu verleugnen. Die weiche malerische Gewandbehandlung (Teil I, Tafel XIX und Abb. 307, 310 u. 311) macht einen viel schrofferen

Kontrast der von schmalen Schatten begleiteten Faltenzüge mit den belichteten Faltenkämmen und Flächen Platz. In der Modellierung der Köpfe gewinnt mehr und mehr jene zeichnerische Klärung der Züge das Übergewicht, die wir zuerst in den bildnisartigen Charakterköpfen beobachten (Teil I, S. 350). Es ist, als wenn eine schärfere Beleuchtung die Schatten zusammenschwinden und sich mit dem Kontur vereinigen läßt, während noch um Mitte des 5. Jahrhunderts die Schattentiefe nicht mit den plastischen Grenzlinien der Formen zusammenzufallen pflegt (Tafel XX, 2 und Abb. 301). Die Halbschatten werden heller und wirken mehr als koloristische Abstufung, wenn sie auch ihre Bedeutung noch nicht verloren haben. Alles das gilt ebensowohl von den Porträtköpfen der Zeremonialbilder und dem Apsismosaik von S. Vitale wie von dem aus S. Michele, doch erscheint die Technik des letzteren in jeder Hinsicht am weitesten fortgeschritten. Die Strichführung des Konturs ist hier zusammenhängender. Aber darin, daß dieser Kontur ein farbiger, vorwiegend braunroter bleibt, wird die ältere malerische Auffassung nicht ganz verlassen. Der Wechsel in der Würfel- und Stäbchenform und das grobe Korn der Glasstifte, die Einfügung einzelner farbiger Akzente, vor allem von orange Glaswürfeln in die Lippen oder Nasenflügel, alles noch auf ein Zusammengehen im Auge bei weiterem Abstande berechnet, bedeutet noch immer ein Festhalten an gewissen illusionistischen Mitteln der farbigen Modellierung. So verrät auch das konturlose Absetzen belichteter Flächen und die starke Verkürzung des einen Nasenflügels, daß die Dreiviertelwendung (Teil I, S. 308 u. 310) und die etwas seitliche Beleuchtung des Kopfes trotz aller Annäherung an die Vollansicht des Gesichts die traditionelle Grundlage der Zeichnung und Abtönung des Antlitzes bleibt. Aber wie weit ist diese Behandlung von der unmittelbaren Übertragung antiker Malweise in das Mosaik (Teil I, S. 322) entfernt. Daß sich diesem durch ein entschiedeneres zur Geltungbringen der Zeichnung eine erhöhte Wirkung abgewinnen läßt, haben die byzantinischen Künstler mit ihrem ausgeprägten Gefühl für linearen Formabschluß erkannt.

In S. Vitale und in S. Michele sind die Apostel bereits aus dem Apsisbilde ausgeschieden. In der Sphäre des ewigen Lichts, in die der Herr entrückt erscheint, umgeben ihn die Engel, walten sie des Mittleramtes. Zielt doch der Fortschritt der religiösen Gedankenentwicklung dahin, die göttliche Seite seines Wesens mit der ganzen Fülle der Allmacht zu umkleiden. In der Kunst knüpft sich die Verbindung zwischen ihm und den Erzengeln anscheinend erst unter solchem Einfluß und in Anlehnung an den älteren Typus der von jenen begleiteten Gottesmutter. Die Vergöttlichung Marias hat sich im Orient außerordentlich rasch vollzogen. Das Konzil von Ephesus (430 n. Chr.) sanktionierte nur die schon eingewurzelte Glaubensvorstellung von der „Gottesgebärerin" (Theotokos). Ebenso alt sind ihre Beziehungen zu den Engeln, die in der palästinensischen Marienlegende und den von ihr abhängigen Denkmälern (Teil I, S. 195 und 332) beständig in ihrer Umgebung weilen und in ikonenhaften Darstellungen regelmäßig ihre Begleitung bilden (Teil I, Abb. 185 u. 198). Sehr früh führt sie den Beinamen „Herrin der Engel". So kann es uns nicht wundern, daß ihre Erhebung in den Apsisschmuck mitsamt ihren Trabanten im Morgenlande dem ephesischen Konzil jedenfalls sehr bald gefolgt, wenn nicht gar vorangegangen ist. Kompositionen historischen Charakters (s. u.) mögen als Vorstufe gedient haben.

Die ältesten Denkmäler und Zeugnisse lehren uns als bevorzugten Typus die sitzende Gottesmutter mit dem Kinde kennen. In der Tat war der Schritt, den die altchristliche Kunst zu tun hatte, um zu einem solchen Bildnis Marias zu gelangen, nicht groß. In der sepulkralen Malerei ist nicht nur das Bild der nährenden Mutter, sondern auch eine Art reprä-



Abb. 369. Maria in der Glorie als Thron Christi mit Engeltrabanten, Apsismosaik der Panagia Kanakaria (Cypern)
(nach phot. Aufnahme von J. Smirnow).

sentativer Gruppe seit dem 2. Jahrhundert in der Komposition der Magieranbetung gegeben, in manchen jüngeren Beispielen der letzteren rückt Maria sogar in den Mittelpunkt, obgleich einzelne dieser Denkmäler noch den nackten Säugling der frühesten hellenistischen Auffassungsweise bewahren (Teil I, Abb. 62, 200 und 306). Die Herauslösung der Gottesmutter aus einer solchen Komposition und ihre Verselbständigung wird sich in Palästina vollzogen haben, wo dieselbe bereits im konstantinischen Zeitalter ihre streng monumentale Ausgestaltung gefunden hatte (Teil I, S. 341). Von da mag auch die Engelbegleitung herrühren. Ob dabei die Porträtdarstellung der römischen Kaiserinnen eine Anregung ausgeübt hat, muß dahingestellt bleiben. Es war nur natürlich, daß der allgemeine Zug nach äußerlicher Vergegenwärtigung der heilsgeschichtlichen Persönlichkeiten das Verlangen nach dem Bilde der Mutter des Herrn hervorrief. Die Legende wob bald ihr Gespinst um dasselbe. Die weitere ikonographische Entwicklung zielt parallel mit der dogmatischen dahin, die freie Gruppierung immer mehr in ein feierliches hieratisches Schema umzuwandeln, in jenes Schema, das die fünfteiligen Diptychen (Teil I, S. 195/6) wiederholen. Sein Vorkommen auf den Ampullen von Monza (Teil I, S. 310 und 341) läßt darauf zurückschließen, daß es in heiliggehaltenen Ikonen — solche besaß Palästina schon in altchristlicher Zeit z. B. in Lydda und sicher auch in Bethlehem — und dann auch im kirchlichen Mosaikschmuck kanonische Ausprägung gefunden hatte. Die mystische Ausdeutung der Bildtypen bemächtigte sich seiner sehr früh. Preist doch schon der Akathistos-Hymnos (Teil I, S. 310) Maria als „Kathedra des Königs“. Der Gedankengang, in dem der Vergleich sich bewegt, war dem palästinensischen Christentum von jeher geläufig (Teil I, S. 343/4). Man möchte glauben, daß die Symmetrie in der Haltung der Mutter in den Kunstdenkmälern (Teil I, S. 188/9) schon unter dem Zwange dieser Vorstellungen so stetig zunimmt.



Abb. 370. Verkündigung, Wandmosaik in der Altarnische der Basilika von Parenzo (nach Neumann-Wlha, a. a. O.).

Cypern bewahrt an der Nordostküste im verlassenen Kloster der Panagia Kanakaria ein Mosaik, das die Gottesmutter mit dem mitten vor ihrer Brust sitzenden, mit beiden Händen die Schriftrolle haltenden Kinde darstellt (Abb. 369). Trotz der weitgehenden Verstümmelung, von der hier nur der Knabe größtenteils verschont geblieben ist, vermag man deutlich zu erkennen, daß Maria, die das Purpurkleid nebst blauem Mantel trägt, beide Hände an seine Knie legte und vor allem, daß ihr Thron über der Weltkugel steht und von einer blauen Mandorla mit regenbogenfarbenem Rande umschlossen wird. Eine so starke Betonung ihrer göttlichen Würde bleibt ohne Gegenbeispiel und geht weit über das in den nächsten ikonographischen Parallelen (s. oben) Gebotene hinaus. Umgeben war sie auch hier von zwei Engeln, von denen nur der eine zur Hälfte erhalten und wie der Christusknabe mit weißem Mantel über blauer Tunika bekleidet ist. Er hielt in der (zerstörten) Linken ein Zepter. In seiner reinen Frontstellung ordnet er sich der völlig ikonenhaften Auffassung des Bildes unter, die uns in demselben ein Werk der späteren, schon von der Rückwirkung des byzantinischen Stils berührten syrischen Malerei, — auf Syrien weist auch der orientalische Charakter des Knabenkopfes hin — aus dem 6., wenn nicht gar aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts zu erblicken erlaubt. Die Bogenleibung trägt noch mehrere Rundschilder mit Apostelbildnissen in mangelhafter Erhaltung. Ein zweites Mosaikbild der Gottesmutter in der Παναγία τῆς Κύρας auf Cypern harrt bis heute einer genaueren Untersuchung. Über eine andere Darstellung Marias im Apsismosaik der Kirche des hl. Sergios in Gaza aus justinianischer Zeit berichtet der Rhetor Chorikios, daß sie das Kind „im Bausche“ (des Gewandes) halte, was sich ohne Zwang nur auf die Sitzstellung und auf eine ähnliche Anordnung beziehen läßt.

Daß die von Salzenberg beschriebene, im Typus entsprechende Gestalt der Gottesmutter (Theotokos) in der Apsis der Agia Sophia, die noch in ihren Umrissen unter der wieder darüber ausgebreiteten, vergoldeten Tünche erkennbar bleibt, mit einem Mosaikbilde des 6. Jahrhunderts eins ist und nicht eine spätere Wiederholung, also vom Bildersturm verschont geblieben sei, erscheint wenig glaubhaft. Wohl aber haben auch im Abendlande einzelne monumentale Marienbilder des 6. Jahrhunderts, die größtenteils auch in das byzantinische Kunstbereich fallen, die Stürme des Mittelalters überstanden. Sehr früh hatte der vorherrschende Typus der thronenden Gottesmutter, zweifellos vom altchristlichen Orient her, in Italien Eingang gefunden. Bischof Symmachus, ein jüngerer Zeitgenosse des Paulinus Nolanus, ließ — vielleicht noch vor dem ephesischen Konzil — eine solche Darstellung in der Apsis des Domes von Capua Vetere inmitten einer reichen Akanthusdekoration anbringen. Doch bildet dieser Fall anscheinend eine Ausnahme, und erst in Ravenna gewann das Muttergottesbild im male-

rischen Schmuck der Kirche eine gleichberechtigte Stellung mit der Majestas Domini (Teil I, S. 351). Der Parallelismus der Kompositionen springt in die Augen, wenn wir vernehmen, daß zuerst in der untergegangenen Basilika S. Maria Maggiore „des Wortes Erzeugerin“ (nach Agnellus) in der Altarnische dargestellt war, wie der Erbauer, Bischof Ecclesius, ihr das Modell der Kirche darbot. Hinzugefügt aber war dieser Darstellung eine Bilderfolge aus dem Jugendleben Christi, wie in der römischen Basilika gleichen Namens (Teil I, S. 332). Der tiefere Sinn der Stellvertretung Marias in solchen Zeremonialbildern erschließt sich uns noch klarer dank der nahezu vollständigen Erhaltung der Mosaiken des Presbyteriums im eufrasianischen Bau der Basilika von Parenzo (Abb. 346).

Wohl nimmt Maria hier die Mitte der Apsis ein, aber die von der Gotteshand gehaltene Krone im Gewölk über ihrem Haupte ist dem Kinde in ihrem Schoß bestimmt, und diesem bringen auch die von beiden Seiten nahenden Heiligen der Kirche — der erste links ist durch die Inschrift als Maurus kenntlich gemacht —, von den Erzengeln begrüßt, ihre Kronen dar. Maria, und gewiß nicht ihr allein, gilt das Kirchenmodell in der Hand des Eufrasius, dem sein Archidiakon Claudius in Begleitung seines Söhnchens folgt. Als Gegenfigur ist auch die mittlere Gestalt der rechten Seite mit farbigem Mantel und mit dem Evangelienbuch ausgestattet, obgleich oder da in ihr ein Märtyrer von priesterlichem Range verkörpert zu sein scheint. Der geistige Mittelpunkt bleibt Christus, Maria ist mit ihm in dienender Rolle vereinigt, das Wort von der „Kathedra des Logos“ unmittelbar in die Anschauung übersetzt, wie ihre ganze Stellung das ausdrückt. Auf die Vorstellung von ihrer Mutterschaft gründet sich ihre Erhebung auf den göttlichen Thron. Daher werden uns in der tieferen Zone an den Seitenwänden der Altarnische nur zwei Szenen aus ihrem irdischen Wandel, die uns ihren Eintritt in diesen hohen Beruf vergegenwärtigen, vorgeführt: links die Verkündigung (Abb. 370), rechts die Heimsuchung. Mit dem Spinngerät in der Linken sitzt sie vor dem als Basilika aufgefaßten Tempel und legt die Rechte an den Mund zum Zeichen des aufmerksamen Verständnisses der himmlischen Botschaft, die ihr der heraneilende Gabriel verkündet. Während im zweiten Bilde ihre gesenkten Arme die Demut ausdrücken, tritt ihr Elisabeth mit gleicher Haltung der zum Gruße geöffneten Hände aus ihrem Hause entgegen, dessen Vorhang ein gespannt hinausblickender Knabe zurückzieht, ein genrehafter Zug, der wohl auf die Buchmalerei zurückweist.

Drei Einzelgestalten an den schmalen, die Fenster der Apsis trennenden Mauerstöcken weisen nicht auf Maria, sondern auf das Priester- und Lehramt und auf die göttliche Macht des Heilands voraus, Zacharias zur Rechten und der Täufer zur Linken eines die Weltkugel haltenden Erzengels, zweifellos Michaels. Und am Triumphbogen erblicken wir den Immanuel selbst mit dem geöffneten Buche thronend, vom Chor der Apostel umgeben (Abb. 346). Die untere Hälfte dieses gesamten Bildstreifens ist mit absichtlicher Beschränkung auf ein einziges Standmotiv in neuester Zeit wiederhergestellt. Im übrigen haben die Mosaiken wenig durch Restauration gelitten, und ihre etwas leere und starre Formensprache, von der nur die beiden Darstellungen aus dem Marienleben mehr oder weniger frei sind, kündigt bereits den beginnenden Niedergang des altbyzantinischen Monumentalstils an. Das Hauptbild nimmt sich namentlich in den Figuren der Erzengel wie eine abgeschwächte Wiederholung des Apsismosaiks von S. Vitale aus. Eine rühmliche Ausnahme von der allgemeinen Glätte macht auch hier die lebendigere Wiedergabe der Porträtköpfe, Vorzüge, welche ebenso die Mosaiken der Krönung zweier Märtyrer und Bischöfe durch Christus in zwei kleineren Nischen der Basilika auszeichnen. Das gilt endlich auch von den Brustbildern der zehn Märtyrerinnen an der Bogenleibung der Apsis, die hier sichtlich zur Ehre der Gottesmutter das Lamm im Scheitel umgeben. Von dem Fassadenmosaik — in diesem war anscheinend Christus in apokalyptischer Glorie dargestellt, von den Evangelistensymbolen getragen, (Teil I, S. 350/1 und 355) — sind nur vier Heiligengestalten und die sieben flammenden Leuchter übrig geblieben. Eine Darstellung der Verklärung an dem Außengiebel über der Apsis ist schon im vorigen Jahrhundert gänzlicher Zerstörung anheimgefallen.







Abb. 371. Szenenfolge aus dem Mosaikenzyklus von S. Apollinare Nuovo (Ravenna): Austreibung der Säue, Christus und die Samariterin, Segnung der Brote und Fische.

Die hohe Verehrung, welche das morgenländische Christentum der Gottesmutter entgegenbrachte, hatte schon früh eine weitere Vervielfältigung der kanonischen Ikonentypen zur Folge, wenn auch im ausgehenden Altertum keiner von ihnen die gleiche Bedeutung wie das Idealbild der thronenden Himmelskönigin erlangte. In Byzanz genoß neben der Hodegetria eine zweite Darstellungsart Marias in aufrechter Haltung besonderes Ansehen, die aus der Sitzfigur abgeleitet erscheint. Die Bleisiegel zweier berühmter Muttergotteskirchen, der ersten ihr geweihten Basilika des Kyros und der Blachernenkirche (Teil I, S. 228), weisen schon um die Wende des sechsten Jahrhunderts die Gestalt der stehenden und das Kind in ähnlicher Weise wie beim Kathedratypus mitten vor der Brust haltenden Jungfrau auf, mit dem Unterschiede, daß es manchmal von der Mandorla umgeben ist. Der Stammtypus der Blacherniotissa ist jedoch schwerlich erst von der byzantinischen Kunst, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls schon von der für den Osten maßgebenden palästinensischen Ikonographie ausgebildet worden.

Einer Bevorzugung des Bildes der Theotokos in der Altarnische mußte im allgemeinen die Architekturentwicklung im Osten Vorschub leisten. Die Hinwendung zum Zentralbau verrückte notwendigerweise den Schwerpunkt der herkömmlichen Verteilung des Bildschmucks, indem sich in der Kuppel ein zweites, der Apsis in ästhetischer Hinsicht überlegenes, in symbolischer dank der raschen Fortbildung der liturgisch symbolischen Topographie des Heiligtums mindestens ebenbürtiges Hauptfeld für die Veranschaulichung der heiligsten Gestalten eröffnete. Wir sind leider nur mangelhaft über die Art der Ausschmückung des Kuppelgewölbes in altbyzantinischer Zeit unterrichtet. Immerhin bezeugen Konstantinos Rhodios und Nikolaos Mesarites (S. 381) für die Apostelkirche als Kuppelmosaik ein Christusbild, das schwerlich der Zeit Basilus I. mehr als seine Freilegung und Wiederherstellung nach dem Bildersturm verdankte. Mag aber auch der Typus damals eine Annäherung an die ikonographische Auffassung des Mittelalters erfahren haben, so läßt sich doch die Darstellung des Brustbildes Christi im Sinne der Einheit von Vater und Sohn, die den dogmatischen Konzilbeschlüssen des

6. Jahrhunderts entsprach, der altbyzantinischen Kunst nicht ohne zwingende Gründe absprechen, zumal im justinianischen Prachtbau kaum ein anderer Gegenstand für das mittlere Kuppelbild übrig blieb. Vielmehr erscheint es für die der Agia Sophia gleichartige, rings von einem Fensterkranz durchbrochene Gestalt der Kuppel in hohem Grade geeignet, war es doch (nach Mesarites) nur von radial ausstrahlenden Ornamentborten — offenbar als Schmuck der flachen Gewölbrippen — umgeben. Keinesfalls war, wie in S. Marco zu Venedig, dem Abbild der Apostelkirche, u. a. jüngeren Denkmälern (s. 5. Kap.) die Gestalt des Herrn aus der Himmelfahrt in die Hauptkuppel hinaufgerückt, während die auf Erden zurückbleibenden Apostel und Maria sich ringsum in der unteren Zone verteilten. Dieselbe Quelle berechtigt vielmehr zu der Annahme, daß im justinianischen Bau, zum Teil in Übereinstimmung mit der Markuskirche, ein umfassender christologischer Bilderzyklus sich über die Schildmauern der Kreuzarme und die Tonnengewölbe der Hauptbogen ausbreitete und daß die Ereignisse von der Geburt bis zu der in der linken Nebenkuppel dargestellten Verklärung auf der Nordseite, die auf das Leiden und die Auferstehung des Herrn bezüglichen Szenen mit der Kreuzigung als Kuppelbild im Osten und die Erscheinungen des Auferstandenen bis zur Himmelfahrt in der Südkuppel und im rechten Kreuzarm ihre Stelle hatten. Die westliche Nebenkuppel zeigte endlich, wie in Venedig, das Pfingstwunder, während das Wirken der Apostel auf den Wandflächen darunter geschildert war. Mittelalterliche Miniaturen (s. 5. Kap.) scheinen noch einen Zusammenhang mit diesen Darstellungen zu verraten. Obgleich manche Einzelheiten besonders in der deklamatorisch gehaltenen Beschreibung des Rhodios Bedenken erwecken, wird man den gesamten Bildschmuck nicht für ein Erzeugnis der Restauration unter Basilius I. erklären dürfen.







Abb. 372. Szenenfolge aus dem Mosaikenzyklus von S. Apollinare Nuovo (Ravenna): Christus und die Jünger in Gethsemane, Verleugnung Petri, Verhör Christi vor den Priestern.

Ließ doch dieser sogar Mosaiken aus dem der Apostelkirche anliegenden Mausoleum Justinians (S. 381) ausbrechen und in die von ihm neuerbaute Palastkirche (s. 4. Kap.) übertragen.

Die Auswahl der Bilder läßt das Bestreben erkennen, die göttliche Natur Christi möglichst stark zu betonen, doch fehlt ihr noch jede Beziehung zum kirchlichen Festzyklus, wie er durchgehends den mittelbyzantinischen Mosaikenzyklen (s. 5. Kap.) zugrunde liegt. Vielmehr beherrscht noch ein starker historischer Zug die Szenenfolge und die Bildgestaltung. Die Kreuzigung z. B. erscheint durch eine größere Anzahl von Nebenfiguren, darunter den Hauptmann Longinos und eine Schar von Zuschauern, erweitert. Christus war im langen Kolobion noch zwischen den Kreuzen der Schächer dargestellt. Das Abendmahlsbild hingegen gab den liturgischen Typus wieder (Teil I, S. 295 u. 300) und enthielt, wie auch das Pfingstbild, bereits die durch die byzantinische Theologie festgestellte Zwölfzahl der Apostel mit Einschluß des Paulus und der Evangelisten Markus und Lukas. Im Auferstehungsbilde (bzw. bei den Frauen am Grabe) hatte der Künstler — sein Name Eulalios ist durch mehrere Zeugnisse überliefert — die eigene Gestalt neben den Grabeswächtern eingefügt, während eine solche Selbstdarstellung im Mittelalter von der Kirche nicht geduldet worden wäre. Im einzelnen lassen die Beschreibungen manche Übereinstimmungen mit der palästinensischen Ikonographie erkennen, aber die Kompositionen scheinen mehrfach erst durch Eulalios selbst ihre bleibende Fassung für die byzantinische Kunst erhalten zu haben.

Wie dieser gesamte Mosaikenzyklus der Apostelkirche, so verdankte auch der älteste Bildschmuck der Agia Sophia nach Angabe des Chronisten Theophanes seine Entstehung nicht Justinian selbst, sondern seinem Neffen Justin II., der wahrscheinlich als Thronfolger schon die Erneuerung der Kuppel nach ihrem Einsturz (S. 376) überwacht und als Stellvertreter des Kaisers die Neuweihe des Heiligtums vollzogen hatte. Bestätigt wird diese Nachricht durch das Lobgedicht des Corippus auf Justin II., das zugleich Aufschluß über den Umfang und Inhalt der Bilderfolge gibt, wenngleich nur in verhüllter Andeutung. Ausdrücklich wird hier die Veranschaulichung dogmatischer Vorstellungen als Leitgedanke des Zyklus hervorgehoben. Nach den Worten des Dichters wurde darin die Allgegenwart des Dreieinigen Gottes und die Doppelnatur Christi „erwiesen", sein freiwilliger Eintritt in die Welt durch die Jungfrau, die Offenbarung seiner göttlichen Kraft in den Wundern, sein Opfertod und seine Erhöhung durch die Himmelfahrt und seine Wiederkunft als Weltrichter. Anscheinend wird auch auf ein Bild des segnenden Pantokrator in der Kuppel Bezug genommen, die nach dem Zeugnis des Paulos Silentiarios unter Justinian nur ein Kreuz als Symbol des Herrn enthielt. Maria wäre dann wohl auch in der Agia Sophia von jeher die Apsis vorbehalten geblieben, in der man noch heute durch den vergoldeten türkischen Kalkputz die Umrisse eines Gottesmutterbildes unbestimmter Entstehungszeit (S. 432) erkennt. Die nach Angaben von Augenzeugen ausgeführte Nebenfigur des Engels am Tonnengewölbe zur Rechten könnte man vielleicht, wenn auf die Zeichnung Salzenbergs Verlaß ist, für eine Arbeit altbyzantinischer Zeit halten. Die einzigen sicheren, wenngleich stark erneuerten, Überreste des ältesten Bildschmucks der Sophienkirche aber sind wohl die ihr Antlitz mit den Fittichen verhüllenden Seraphim in den für Menschenhände fast unerreichbaren Zwickeln unter der Kuppel (s. Tafel XXII).

Das Überhandnehmen und die Erweiterung des neutestamentlichen Stoffes in den erzählenden Bilderfolgen bezeichnet unverkennbar im christlichen Orient das Ziel, dem die kirchliche Malerei schon seit dem Anfang des sechsten Jahrhunderts zustrebt. Einen reichen Zyklus von Darstellungen aus der evangelischen Geschichte beschreibt Chorikios von Gaza in der mehrerwähnten Sergioskirche (Teil I, S. 346 u. S. 389). Daß der alttestamentliche Bildstoff allmählich sogar aus dem Hauptschiff der Basilika auszuscheiden beginnt, davon zeugt



Abb. 373. Südliche Obermauer (Endstück) des Mittelschiffs von S. Apollinare Nuovo (Ravenna) mit Mosaikschmuck: (oben) Frauen am Grabe, Gang nach Emmaus, Thomaswunder, (im Fenstergaden) Propheten und Apostel, (zuunterst) Theodorichs Palast und ein Märtyrer.

der Mosaikschmuck eines Baudenkmals, das in Ravenna ein Beispiel ziemlich vollständiger Erhaltung der Dekoration des Langhauses bietet. In S. Apollinare Nuovo fehlt zur Vergegenwärtigung des ursprünglichen Gesamteindruckes nur das Apsismosaik, da der Altarraum im 18. Jahrhundert erneuert ist. Dafür erglänzen die Wandflächen der Obermauer über den Säulenreihen des Mittelschiffs noch in ununterbrochenem Schimmer des Goldes. Auf jedes architektonische System von Rahmungen ist hier gänzlich Verzicht geleistet. Das Flachornament übernimmt die Gliederung der Wand, die nicht mehr ihre statische Funktion ausdrücken soll, sondern sie einzig und allein in drei Bildstreifen zerlegt und in den beiden oberen einzelne Bildfelder abgrenzt. Ein einheitlicher Plan scheint dem Ganzen zugrunde zu liegen, und doch erweisen sich bei genauerer Prüfung dessen Teile nicht als die Arbeit ein und derselben Zeit. Vielmehr bestätigt sich dadurch die Richtigkeit der leider unvollständigen und unklaren Angabe der Chronik des Agnellus, daß die Kirche, wie die Gründungsinschrift in der Apsis meldete, von Theodorich d. Gr. im Namen Christi erbaut worden war (S. 396/7), aber erst durch den Erzbischof Agnellus († 589) dem katholischen Kult geweiht wurde. Von Mosaiken erwähnt die Chronik nur die Märtyrerprozessionen (Tafel XXIII u. Abb. 373) im untersten Streifen, augenscheinlich als eine Stiftung des Agnellus. Diese beiden Friese sind erst im Jahre 1844

unter dem späteren Bewurf wiederentdeckt worden, während die oberen Mosaiken jederzeit sichtbar geblieben waren. Der neutestamentliche Bilderzyklus nimmt den schmalsten Streifen unmittelbar unter der Decke ein und zerfällt in zwei Folgen, von denen die eine an der Nordwand die Lehrtätigkeit und die Wunder (Abb. 371), die andere an der südlichen Obermauer die Passion Christi (Abb. 372) schildert, ohne sich streng am geschichtlichen Faden zu halten. Das eigentliche Band bildet vielmehr, wie die neuere Forschung erkannt hat, eine dem jakobitischen Ritus (Palästinas) entsprechende Perikopenfolge vom Sonntag der Quadragesima bis Ostern.

Zwischen beiden Reihen bestehen zwar einige durchgehende Unterschiede, in den Grundprinzipien der Bildgestaltung aber und in der technisch-stilistischen Behandlung stehen sie doch als ein geschlossenes Werk da. Die Komposition ist namentlich in der ersten Serie eine überaus einfache, reliefmäßige. Sie steht mehrfach noch den ikonographischen Typen der Säulensarkophage und der ihnen verwandten Denkmäler außerordentlich nahe, so z. B. beim Gespräch Christi mit der Samariterin (Teil I, S. 112), bei der Erweckung des Lazarus, bei der Segnung von Fisch und Brot (Abb. 371) und der (fast zerstörten) Weinverwandlung. Diese Übereinstimmungen können um so weniger auf Zufall beruhen, als auch die Muscheln, welche die Bilder trennen, wie es öfter in jener Sarkophagklasse vorkommt (Teil I, S. 110), in der Mitte in den Adlerkopf, der ein Diadem hält, ausgehen. Manche Szenen sind neu, wie die Gleichnisse vom Zöllner und Pharisäer und vom Scherflein der Witwe, oder sie zeigen eine etwas fortgeschrittene Auffassung. So liegt die Hämorrhoïssa mit bedeckten Händen Christus zu Füßen. Bei der Scheidung der Böcke umgeben ihn zwei Engel. Für die erste und letztgenannte Szene bieten die von Palästinapilgern gesehenen Mosaiken der Zion- und Eleonakirche in Jerusalem das einzige Gegenbeispiel in der altchristlichen Malerei, was auf ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis zurückschließen läßt. Die einfache Gegenüberstellung der Figuren wird vor der zentralen Anordnung bevorzugt und, die Austreibung der Säue (Abb. 371) ausgenommen, in der die landschaftliche Szenerie mit der Höhle, wo der Besessene haust, und dem Wasser angedeutet ist, macht höchstens ein wenig Hintergrundsarchitektur dem Goldgrund den Platz streitig. Doch stehen die kurzen Figuren, deren Bildung und Kopftypen in die gleiche Richtung weist, fest auf dem grünen Bodenstreifen und werfen Schlagschatten. Lebhafte Farben: Rot, Orange, Hellblau, überwiegen oder wirken mit dem Weiß zusammen. Christus trägt überall das Purpurgewand und hat den Kreuznimbus. Überhaupt ist das Kostüm durch jüngere Motive, die Pänula, die jüdische Priestertracht u. a. m. bereichert. An Stelle des jugendlichen Galiläertypus mit tief über die Stirn reichendem langlockigem Haupthaar tritt in den Passionsszenen der Gegenseite (Abb. 372), wohl mehr infolge der verschiedenen ikonographischen Tradition als in bewußter Zuspitzung des Gegensatzes, das historische Christusideal mit gescheiteltem Haar und anfangs kürzerem, in den letzten Bildern aber ziemlich langem Vollbart. Palästinensischer Einfluß ist in diesem Wechsel des ikonographischen Typus und in manchen anderen Zügen der Serie nicht zu verkennen, so z. B. in der Säule mit dem Hahn bei der Ansage des Verrates und vor allem in der Grabrotunde mit dem fortgewälzten Stein, auf dem der Engel sitzt (Abb. 373), ja es bestehen wohl wieder engere Beziehungen zu einzelnen Mosaiken der Heiligtümer Jerusalems, so vor allem des als Schauplatz der Verleugnung Petri geltenden sogen. Hauses des Kaiphas (Teil I, S. 208) und bei der eigenartigen Gethsemaneszene (Abb. 372) zum Apsisbilde der schon von Etheria (Teil I, S. 247) erwähnten Memorialkirche. In gegenständlicher wie in formaler Hinsicht ergeben sich daher häufigere Berührungen mit den kleinen Tafeln der Tür von S. Sabina (Teil I, S. 138). Eine ihr verwandte Redaktion, die Reliefkompositionen in eine entsprechende malerische Gruppierung auflöst, liegt uns in den Mosaiken der Südseite vor. Fast ausnahmslos sind die Köpfe auch hier in gleicher Höhe gehalten, mögen die Gestalten sitzen oder stehen. Aber die repräsentative Darstellungsform ist mehr zur Geltung gebracht, indem nicht nur die meisten Köpfe, sondern auch die Hauptgestalten sich voll dem Beschauer zuwenden. Pilatus bei der Händewaschung, Petrus bei der Verleugnung (Abb. 372) bieten dafür schlagende Beispiele. Dadurch, daß Christus hier öfters in Frontansicht in die Mitte rückt und die in der Passionsfolge beträchtlich vermehrte Zahl der Personen symmetrisch zu beiden Seiten aufgeteilt wird, erhält selbst eine so dramatische Szene wie die Gefangennahme mehr Spannung als lebendige Aktion. Noch feierlicher wirkt seine Anrede an die am Boden sitzenden und miteinander verhandelnden Elf in dem durch ein paar Bäume angedeuteten Gethsemanegarten (Abb. 372). In der allgemeinen Ruhe der Schilderung liegt antike Zurückhaltung, die sich in den repräsentativen Stil umzusetzen beginnt, aber noch oft eine große Frische des mimischen Ausdrucks verrät. Von der leidenschaftlichen Art der syrischen Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts ist hingegen wenig zu spüren.



1.



2.

1. Christus auf dem göttlichen Thron mit Engeltrabanten } Wandmosaiken in
2. Maria als Himmelskönigin mit Engeltrabanten } S. Apollinare Nuovo (Ravenna)



Eine altertümliche, auf hellenistisch antiochenischer Grundlage erwachsene Tradition hat in dieser Bilderfolge wohl auf palästinensischem Boden sich in die strengere Kompositionsform der byzantinischen Kunst umgesetzt. Das verleiht dem neutestamentlichen Mosaikenzyklus von S. Apollinare Nuovo seine besondere Bedeutung. Einen Beweis mehr für seinen etwas rückständigen Charakter bildet der Umstand, daß die Wiedergabe der Kreuzigung vermieden worden ist. Den historischen Stil der byzantinischen Mosaikmalerei, der die Aufgabe gestellt war, Justinians Prachtbauten zu verschönern, werden wir uns nach den Miniaturen des Rossanensis, den Mosaikbildern in S. Vitale und den Marienszenen in Parenzo richtiger vergegenwärtigen können als durch die schlichte Sprache der Stiftung Theodorichs. Daß es an manchen Übereinstimmungen nicht fehlt, z. B. im Abendmahl (s. S. 158), beruht auf allgemeineren ikonographischen Zusammenhängen.

Ohne Schwanken wird man mit dem Leben Jesu auch die sechszehn nahezu lebensgroßen Apostel- (bezw. Evangelisten-) und Prophetengestalten dem ursprünglichen Wandschmuck zuzurechnen haben, die in S. Apollinare Nuovo jederseits in der zweiten Zone zwischen den Fenstern und zugleich unter den Muschelnischen der ersten stehen (Tafel XXIII und Abb. 273). Sie sind durch Buch oder Schriftrolle gekennzeichnet und auch durch das Lebensalter und die ausdrucksvollen Kopftypen unterschieden, aber nicht so scharf, daß wir bei dem Mangel von Beischriften und des ausgesprochen byzantinischen Porträtcharakters (S. 420) die einzelnen benennen könnten. Ob an der härteren, wenngleich noch breiten und flächigen Faltengebung die moderne Restauration die Hauptschuld trägt oder die Dazwischenkunft byzantinischer Künstler, ist schwer zu entscheiden. Das feste, durch den Schlagschatten verdeutlichte Aufstehen aber und die durch den Goldgrund gesteigerte statuarische Wirkung verdanken die Gestalten noch lebendigem antiken Kunstempfinden. Wenn das Auge an der Obermauer zum untersten Bildstreifen herabgleitet, so empfängt es einen ganz anderen Eindruck (Abb. 373 und Tafel XXIII/IV).

Den Märtyrern (Abb. 373), welche dort in langem Zuge dahinschreiten, ist die freie Sicherheit der Haltung verloren gegangen. Die Füße sind in der Regel stärker abwärts gerichtet und in seitlich schreitende Bewegung gesetzt, obwohl zum mindesten der Oberkörper sich in die Frontstellung herumwendet und der Blick auf dem Beschauer haftet. Aus den Mienen spricht realistische Charakteristik. In die Gewandung sind lineare Faltenzüge eingezeichnet. Die elegante Grazie der Märtyrerinnen drüben (Tafel XXIII) verhüllt die Schwächen dieses Stils weit glücklicher. Durch zurückgebogene oder vorstrebende Haltung, durch reichere Abwechslung in der Stellung der zierlichen Fußspitzen, auf die wir gleichsam herabsehen, wird dem Auge reiches momentanes Leben vorgezaubert. Die hübschen Köpfchen lassen freilich keine so mannigfaltige Individualisierung zu, aber die verschiedene Neigung stimmt den Ausdruck des gleich gerichteten Blickes ab. Den schlanken Wuchs und die Körperbewegung hebt die knappe Umhüllung aufs wirksamste hervor. Wir unterscheiden im Kostüm die drei den höchsten Staat der höfischen Frauentracht bildenden Kleidungsstücke, das weiße Oberkleid mit gewirkten Claven und die aus seinen weiten Ärmeln hervorkommenden perlenbesetzten engen Ärmelaufschläge des Unterkleides, als drittes endlich die schärpenartig mehrmals um die Gestalt herumgeführten Bahnen des gegürteten golddurchwirkten Überwurfs, der dem kaiserlichen Loron mit seinem herabhängenden unteren Ende so ähnlich sieht. Hals und Haar umgibt reichste Juwelenzier, ein weißes Schleiertuch wallt von dem aufgebundenen Haarknoten, Rücken und Hände bedeckend, herab. Wie sich in alledem eine jüngere Mode zu verraten scheint, so bleibt freilich auch die Verkörperung des aristokratischen byzantinischen Frauentypus in den Märtyrerinnen weit hinter der lebensvollen Naturauffassung des Zermonialbildes in S. Vitale zurück (Abb. 361). Die Zeichnung der Köpfe kommt dem Stil der Mosaiken von Parenzo nahe (Abb. 346 u. 370).

In den Märtyrerprozessionen können wir daher nur die Stiftung des Agnellus erblicken. Aber gehört ihm die ganze Dekoration der untersten Wandstreifen? Es ist ein auffallender, wenngleich kein widersinniger Gedanke, daß alle diese Heiligen, unter denen neben der Mehr-





Abb. 374. Das Opfer Abels, Melchisedeks und Abrahams, Wandmosaik in S. Apollinare in Classe (Ravenna).

zahl der einheimischen auch römische, antiochenische u. a. mehr vertreten sind, diesseits aus der Hafenstadt Classis, drüben aus Ravenna (Abbildung 373) herauszukommen scheinen. Sie genossen ohne Zweifel alle im ravennatischen Kult Verehrung. Allein, wenn schon die Darstellung des befestigten Hafens mit den Schiffen und den deutlich gekennzeichneten, heute freilich nicht mehr sicher bestimmbaren Gebäuden, die seine Mauern überragen, ein ausgesprochenes Lokalinteresse bekundet, so tritt doch das Palatium Theodorichs, dessen Pracht nach der Schilderung zeitgenössischer Quellen mit dem Kaiserpalast in Byzanz wetteiferte, mit seiner viersäuligen Giebelfront und den niedrigeren Seitenflügeln, über denen sich ein Söller (solarium) hinzieht, in dem Stadtbilde von Ravenna vielleicht über Gebühr hervor. Da eine aufmerksame Betrachtung uns überdies in seinen Arkaden Reste von später beseitigten Figuren, an manchen Säulen abgeschnittene Hände u. a. m. entdecken läßt, wird der Verdacht zur Gewißheit, daß diese beiden Städteansichten einst eine Reihe weltlicher, vielleicht Theodorichs Taten zur See und zu Lande verherrlichender Szenen, eröffneten. Agnellus behielt, Vorhandenes benutzend, von der Bilderchronik des arianischen Barbarenkönigs bei, was sich mit seinen Märtyrerfriesen vereinigen ließ. Und die letzteren brachten eine durchaus glückliche, die Wirkung der Architektur unterstützende Ergänzung des oberen Bildschmucks. Die Länge der Wände ruft zwar durch die etwas reichliche Wiederholung der Motive den Eindruck einer gewissen Einförmigkeit hervor, aber der lebhafte Wechsel der Bewegungsmomente läßt wenigstens bei den Frauengestalten die Ermüdung nicht aufkommen und leitet den Besucher der Kirche durch das Schiff zum Altarraum. Am Ende kommt die Bewegung zum Stehen. Geführt vom hl. Martin auf der einen und von den (auf Grund der alten Namensbeischriften bei der Wiederherstellung im Jahre 1844 erneuerten) drei Magiern auf der Gegenseite (Tafel XXIII), findet die Prozession ihr Ziel in den ikonischen Gestalten des thronenden Christus und Marias, die selbst als Thron das Kind auf den Knien hält (Tafel XXIV, 1 u. 2).

Beide umgibt eine Ehrenwache von vier Engeln, von denen jedoch nur die zur Rechten Christi, d. h. die links befindlichen, und der rechts neben der Gottesmutter stehende, von Restaurationen einigermaßen frei geblieben sind. Die Gestalt des Herrn ist ebenfalls zum größten Teil ergänzt, und zwar fälschlich mit einer



Abb. 375. Privilegienerteilung durch Konstantin IV. an Bischof Reparatus, Wandmosaik in S. Apollinare in Classe.

Fackel statt des geöffneten Buches in der Linken. Der gut erhaltene Kopf weicht von dem sonst in Ravenna vertretenen bärtigen Christustypus (Abb. 4 u. 367) nur im milderen Ausdruck merklich ab. In der schmalschultrigen, kleinköpfigen Figur und in den Zügen Marias, der dünnen geraden Nase, dem kleinen Munde und den dichten, geschwungenen Brauen erscheint das syrische Rassenideal (Teil I S. 295) noch reiner bewahrt. Daß sie die Rechte zum Segen erhebt, ist wohl ein Zugeständnis an das abendländische Empfinden. Trotzdem hat sie die starre ikonenhafte Haltung mit gleichzeitigen oder sogar jüngeren Darstellungen der Gottesmutter (S. 368 und 371) gemein. Das Bestreben, die Verkürzung des Unterkörpers teils durch Aufsicht zu ersetzen, teils zu verschleiern, und der hohe Sitz des Kindes macht es verständlich, wie aus solchen Vorstufen der Blachermotissa entstehen konnte (S. 375).

Zu den durch Agnellus hinzugefügten Teilen des Mosaikschmuckes gehört auch ein von der inneren Fassadenwand in eine Kapelle übertragenes Bruchstück der Porträtdarstellung Justinians. Die Chronik erwähnt es zusammen mit einem verlorenen Bildnis des Erzbischofs als an jener Stelle befindlich. Aus den gealterten und aufgeschwemmten Zügen ist die unruhige Energie geschwunden, die das unschöne Antlitz des Kaisers in S. Vitale (Abb. 314) beseelt.

Die späteren Teile der Mosaiken von S. Apollinare Nuovo lassen keinen Zweifel, daß schon in den letzten Jahrzehnten der langen Regierungszeit Justinianus das altbyzantinische Kunstschaffen im Ermatten begriffen war. Aber wir sind fast erstaunt, in den um hundert Jahre später entstandenen jüngsten Mosaiken von Ravenna nicht einem viel größeren Verfall zu begegnen. In den Widmungsbildern, die der Erzbischof Reparatus damals an den unteren Wandflächen der Altarnische von S. Apollinare in Classe ausführen ließ, zehrt die Kunst freilich von den alten Vorbildern, und was sie daran selbsttätig ändert, bedeutet einen weiteren Verlust an lebendiger Handlung und eine Zunahme der symbolischen Beziehungen auf der einen, der repräsentativen Komposition auf der anderen Seite.

Eine einzige Szene, deren Schauplatz durch die Muschelnische und den zurückgezogenen Vorhang auch äußerlich einer Apsis angeähnelt erscheint, vereinigt um den Altartisch die uns aus S. Vitale bekannten alttestamentlichen Vorläufer (S. 424) des Opfertodes Christi (Abb. 374). Melchisedek nimmt, vom Altar halb verdeckt, in der symmetrischen Bewegung des Brotbrechens die Stelle des Priesters ein, Abraham schwingt nicht mehr das Schlachtmesser über seinem Sohne, sondern führt Isaak heran, und nur das Opfer Abels entspricht ganz dem älteren Vorbild. Nicht mehr als eine schwache Nachahmung der Prozession Justinians in S. Vitale, die



Abb. 376. Zuführung der Matrone Turtura zur Gottesmutter durch die hl. Adauctus und Felix, Wandgemälde der Comodillakatakombe (Rom)
(nach Wilpert, N. Bull. di archeol. crist. 1904).

alle Feinheiten eingebüßt hat, verrät der auf der Gegenseite dargestellte Akt der Übergabe der Privilegien durch Kaiser Konstantin IV. Pogonatos an die Kirche von Ravenna (Abb. 375). Die Handbewegungen des Kaisers und des Empfängers, den ein Presbyter und mehrere Diakonen begleiten, vollziehen sich so mechanisch, daß man sie kaum bemerkt. Den Eindruck handlungslosen Dastehens hat zwar eine ungeschickte Restauration des 16. Jahrhunderts verstärkt, die fast die ganze untere Hälfte des Bildes umfaßt, er entspringt aber im Grunde doch der kerzengeraden Haltung der in gleichmäßigen Abständen und geringen Deckungen aneinander gereihten Gestalten. Ihr Bestes leistet diese Kunst immer noch in der Charakteristik der Köpfe. Mit gewohnter Wirklichkeitstreue stellt sie uns in den jugendlichen Zügen des Kaisers und seines jüngeren Bruders Heraklius sowie seines Sohnes Justinians II. (der Kopf des zweiten Bruders Tiberius ist gänzlich zerstört) ein entartetes Geschlecht vor Augen. Die Bildnisköpfe der zwischen den Fenstern abgebildeten Bischöfe Ecclesius und Symmachus sind weniger lebensvoll ausgefallen, und ihre langgestreckten Gestalten geben eine Vorstellung von der schematischen Behandlung der Figur im Ganzen. Die malerische skizzenhafte Modellierung und die Farbenwirkung verblassen stark in den hellen, stumpfen Tönen dieser Mosaiken, denen noch zwei größtenteils erneuerte Evangelistenporträts unter den Erzengeln (S. 419) an der Stirnwand zuzurechnen sind.

Es kann nicht bezweifelt werden, daß im byzantinischen Reich neben der Mosaiktechnik auch die Wandmalerei fortgesetzt dem kirchlichen Schmuckbedürfnis zu dienen hatte, und es ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß ihr Stil sich seit dem 6. Jahrhundert mehr und mehr in der durch die erstere gewiesenen Richtung wandelte. Zu einer solchen Folgerung führen freilich wieder nur die im Abendlande erhaltenen Denkmäler hin, während die spärlichen Überbleibsel im Orient die Rückwirkung des byzantinischen Stils auf den provinzialen noch nicht mit hinreichender Deutlichkeit erkennen lassen. In Ägypten wenigstens, das allein Freskenreste aus der Übergangszeit bewahrt, wirkt die hellenistische Tradition bis in die jüngsten Malereien des Apollonklosters in Bawit (Teil I, S. 355) nach. Einzelne Köpfe und Gestalten aber, die unter den späteren Fresken in den Apsiden der Hatrakirche des Deir es Suriani (Teil I., S. 226 und 5. Kap.) zum Vorschein gekommen sind, — sie gehören anscheinend einem Himmelfahrtsbilde und einer Darstellung des Entschlafens der Jungfrau (Koimesis) an — dürften in engerer Beziehung zur gleichzeitigen syrischen Kunst stehen und schon aus dem 8. Jahrhundert herrühren.

Daß Byzanz seit dem 6. Jahrhundert in der altchristlichen Kunst die Führung übernimmt, ist um so deutlicher in Rom zu spüren. Für die Entfaltung eines selbständigen Kunstlebens fehlten hier die Voraussetzungen noch mehr als vorher. Das bedeutet aber nicht, daß man in jedem Falle sich die ausführenden Meister von auswärts holte, sondern nur daß sich

die gleiche ikonographische und stilistische Auffassung in schwächeren Wiederholungen byzantinischer Vorbilder einbürgerte. Rom besaß zudem mindestens seit dem 7. Jahrhundert eine griechische Kolonie und in ihr zweifellos einen Stamm von Künstlern, in dem sich die technische Tradition des Mosaiks sowie der Wandmalerei fortpflanzte. An den jüngsten Fresken der Katakomben mögen einheimische Kräfte einen gewissen Anteil haben, doch macht sich hier byzantinischer Einfluß schon seit dem 5. Jahrhundert (Teil I, S. 43 und 353) geltend.

In der gleichen, mit noch reicherer Edelsteinzier ausgestatteten Kleidung, in der die hl. Cäcilia dort erscheint, thronte Maria als Himmelskönigin auf dem mit Juwelen und Perlen geschmückten kaiserlichen Prunksitz in S. Maria Antiqua (Teil I, S. 239), nach dem bekannten Schema (S. u. Teil I, S. 189 u. 196) das Kind, dem noch der Kreuznimbus fehlt, auf beiden Knien haltend. Die Darstellung läßt sich mit voller Sicherheit zum Ganzen vervollständigen, obgleich außer den Köpfen nur wenige Teile der Komposition von den darüberliegenden jüngeren Malschichten mit ihren Bildresten befreit sind. Vor einer dekorativen dreiteiligen Nischenarchitektur standen zu Seiten der Gottesmutter zwei vorgebeugte Erzengel im byzantinischen Ornat, Christus kostbare Diademe darbietend. Die zermonielle Auffassung und die Tracht der Gestalten weisen nach Byzanz, Ikonographie und Stil wohl in die ersten Jahrzehnte des 6. Jahrhunderts. Noch etwas älterer Entstehung mögen mehrere Katakombengemälde sein, in denen der örtliche Stil von dem neuen Einfluß weniger stark durchsetzt erscheint wie die Märtyrerkrönungen der Felicitas und ihrer Söhne in S. Callisto und des Abdon und Sennen, sowie das Gemmenkreuz mit den Heiligen Milis und Pumenius in S. Ponziano, während ein bekanntes Brustbild Christi und die in Vollgestalt nebeneinander dargestellten Heiligen Marcellinus, Pollion und Petrus ebenda bereits den vollen Sieg der streng repräsentativen Auffassung und ikonenhaften Porträtcharakteristik der byzantinischen Kunst bezeugen. Wie eine Übersetzung eines späten ravennatischen Sarkophagreliefs (Teil I, S. 181) in die Malerei mutet vollends die Darstellung der Schlüsselübergabe an Petrus in Gegenwart des von der Gegenseite heraneilenden Paulus und der als Oranten wiedergegebenen Heiligen Stephanus und Merita durch Christus an, der in jugendlicher Erscheinung, aber bekleidet mit dem von Goldklaven durchzogenen Purpurgewande in voller Frontansicht auf der Weltkugel thront, eine der Zeit Johannes I. († 526) entstammende Freske über einem Märtyrergrabe in der Cömeterialbasilika des hl. Felix und Adauctus im Hypogäum der Comodilla. Das besterhaltene Gemälde in dieser Gruftkirche, eine ungefähr gleichzeitige Stiftung, stellt eine echtbyzantinische Repräsentationsszene dar: Maria im Purpurgewande mit den roten Schuhen der kaiserlichen Frauentracht, mit dem in Gold (bezw. Goldgelb) gekleideten Kinde in derselben feierlichen Haltung auf dem Throne sitzend, umgeben von den Namensheiligen (Abb. 376). Adauctus der Jüngere empfiehlt ihr die (links) vor ihm stehende Matrone Turtura, wie die darunter gesetzte Inschrift sie benennt, wohl die Stifterin des Bildes. Diese naht mit einem in ein weißes



Abb. 377. Die hl. Agnes mit den Päpsten Symmachus und Honorius, Apsismosaik von Sta Agnese (Rom)



Abb. 378. Maria Orans mit Aposteln, Märtyrern und Stiftern, Apsis- und Triumphbogenmosaik (rechte Hälfte) im Oratorium von S. Venanzo bei S. Giovanni in Laterano (Rom).

Tuch eingeschlagenen Buche und trägt, wohl als gottgeweihte Witwe, ebenfalls das Purpurkleid (Abb. 375). Geht mit der byzantinisierenden Bildgestaltung eine schärfere Individualisierung der Köpfe Hand in Hand, so verbindet sich andrerseits mit ihr auch die Berücksichtigung anderer, durchaus abendländischer Züge, so z. B. der Tonsur beim heiligen Felix. Die Gestalten der Märtyrer Sixtus und Optatus, Cornelius und Cyprianus in S. Callisto treten uns sogar in der vollen römischen Priestertracht entgegen. In diesen in der Gruft des Papstes Cornelius (Teil I, S. 43) sowie in den in S. Generosa von Johann III. († 574) hinzugefügten Darstellungen und vollends in den spätesten Fresken der erstgenannten Katakombe, die bereits dem 7. Jahrhundert gehören, beginnt der gesamte Stil der Bilder jene Starre und Leblosigkeit anzunehmen, zu der er in einer immer seltener durch neue Anregungen aufgefrischten Lokalschule herabsinken mußte. Nicht einmal der von der römischen Malerei mit Vorliebe wiederholte kurzbärtige Christustypus bleibt von der fortschreitenden Verhärtung verschont, wie schon die Freske von S. Generosa voraussehen läßt, die ihn inmitten von vier Heiligen thronend wiedergibt. Dem ähnlich werden wir uns das Gemälde vorzustellen haben, in dem Gregor d. Gr. in S. Andrea nach alter Sitte sich selbst und seine Eltern zu seiten des Heilandes hatte darstellen lassen. Gleichwohl vermochte die römische Wandmalerei noch im 7. Jahrhundert manche ansprechenden Bilder hervorzubringen, stehen doch neben einer so handwerksmäßigen Arbeit, wie der Taufdarstellung in S. Ponziano, die wirkungsvolle, überschlanke Gestalt des Ev. Lukas in S. Comodilla, vor allem aber der schöne Engelkopf einer Verkündigung in S. Maria Antiqua und die 40 Märtyrer des benachbarten Oratoriums auf dem Forum aus der Zeit Martins I. († 655).

Der Stil der Mosaiken hält sich länger auf einer höheren künstlerischen Stufe, ja einzelne Arbeiten des 7. Jahrhunderts zeigen eher einen gewissen Aufschwung gegen die Stiftungen Pelagius II. († 590) und Gregors († 604) vom Ende des 6.: das Triumphbogenmosaik von S. Lorenzo fuori le Mura (Teil I, S. 240) und das Apsisbild von S. Teodoro. Ersteres scheint freilich vom ursprünglichen Bestande kaum mehr als die Gestalten des Laurentius und Christi (im Typus von S. Apollinare Nuovo) zu bewahren, während Petrus und Paulus, die beiden Heiligen rechts und Pelagius mit dem Kirchenmodell den Verdacht einer Erneuerung im 8./9. Jahrhundert erwecken. In den Aposteln und Heiligen von S. Teodoro — der auf der Weltkugel thronende und wie in S. Lorenzo das Stabkreuz haltende Christus ist restauriert, — klingt die ikonographische Tradition von S. Cosma e Damiano (S. 416) deutlich nach, doch ist die Größe der Charakterzeichnung verloren. Im übereinstimmenden Schema

der Vorführung der Titularheiligen erinnern in S. Lorenzo nur noch die Städtebilder Jerusalem und Bethlehem, hier nur die Gotteshand mit dem Kranze an die zu Grunde liegende altchristliche Komposition. Im 7. Jahrhundert rückt in S. Agnese zum erstenmal eine Heilige selbst in den Mittelpunkt (Abb. 377) und wird das Motiv der Krönung auf sie bezogen, die zwischen den Päpsten Symmachus und Honorius († 640) steht. Das kaiserliche Ornat der hl. Agnes aber sagt uns, wo der Künstler sein Vorbild suchte. Die Stellungen mit dem stark verschobenen Spielbein und die schlankeren Proportionen verraten einen neuen Geschmack für das Vornehme der Erscheinung. Er artet freilich leicht aus und verfällt schon am Triumphbogen von S. Venanzo im Lateran in den Gestalten der dalmatinischen Märtyrer (Abb. 378), deren Gebeine Johann IV. († 642) nach Rom überführte, in Übertreibung. Dem Apsismosaik des lateranensischen Oratoriums kommt eine hohe Bedeutung als ältestem bekannten Mosaikbild der Maria Orans in der Altarnische zu. Erscheint die Auswahl der Begleitfiguren, unter denen wir außer den Apostelfürsten und den Heiligen Domninus und Venantius den Täufer und den Evangelisten Johannes und zwei Päpste erblicken, durch das Lokalinteresse bestimmt, so läßt das — leider stark restaurierte — Brustbild des segnenden Christus, den im Gewölk die Halbfiguren zweier Engel umschweben, darauf zurückschließen, daß solche Vereinigungen von Heiligen um die betende Gottesmutter ebenso entstanden sein mögen, wie die gewöhnlichen Zeremonialbilder aus der Gesetzesübergabe oder apokalyptischen Anbetung. Zum erstenmal begegnet uns Maria ohne das Kind als Orans in einer der Nischen im Apollonkloster zu Bawit in Oberägypten (Teil I, S. 355). Dort steht sie in purpurner Gewandung inmitten der heiligen Äbte des Klosters und wiederholt in der Apostelschar da. Ein Typus, der dort auftaucht, muß aber bereits eine allgemeinere Verbreitung besessen haben. Das häufige Vorkommen der betenden Maria zwischen den Hauptaposteln auf Goldgläsern und anderen Denkmälern der Kleinkunst und provinzialen Plastik (in einem gallischen Graffito mit Namensbeischrift) bestätigt das und legt die Vermutung nahe, daß diese Darstellungsform ihre Verselbständigung in der kirchlichen Malerei auf ähnlichem Wege wie die Sitzfigur (S. 431) gefunden hat, nämlich durch Herauslösung aus der Komposition der Himmelfahrt, in der die Gottesmutter mindestens seit dem 6. Jahrhundert als Personifikation der irdischen Kirche innerhalb der syrisch palästinensischen Kunst ihren ständigen Platz hat (Teil I, S. 296 und Abb. 290). In die Apsis konnte sich die Orans eben deshalb viel seltener eindrängen. Eine engere Anlehnung an byzantinische Denkmäler verrät in S. Venanzo nicht nur das Kostüm der acht Märtyrer, sondern auch die in Tracht und Zügen orientalisch gefärbte Erscheinung Marias (S. 441).

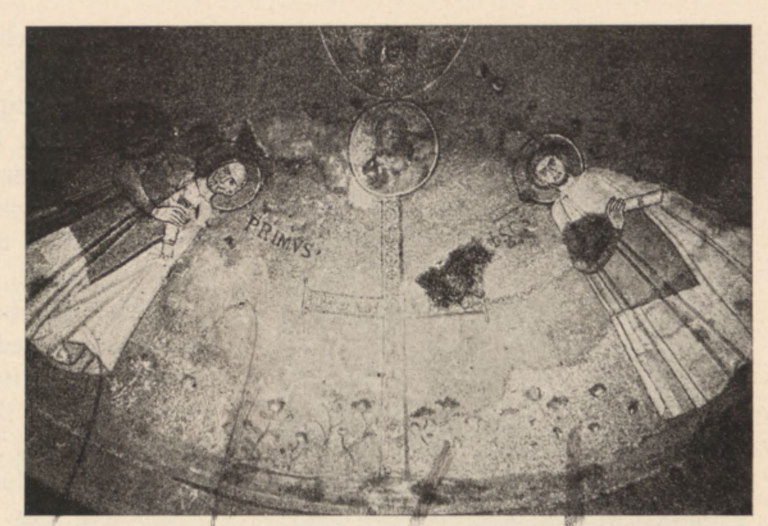


Abb. 379. Die Martyrer Primus und Felicianus am Golgathakreuz, Apsismosaik in S. Stefano Rotondo (Rom)





Abb. 380. Maria mit Engeln und Stifter und der Heilige mit den Stiftern der Kirche, Wandmosaiken der Demetriusbasilika (nach Diehl, Mon. et Mém. Fond. Piot 1910 u. Ousspenski, Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple 1909).

Die römischen Mosaiken des 7. Jahrhunderts stimmen sowohl in der zeichnerischen Auffassung wie im hellen stumpfen Kolorit mit den von Reparatus gestifteten Bildern in S. Apollinare in Classe (S. 441/2) zusammen, was den Parallelismus der Stilentwicklung zwischen Rom und Byzanz vollauf bestätigt. Auf unmittelbarer Nachahmung eines palästinensischen Vorbildes mag es beruhen, wenn in einem von Theodorus I. († 649) in S. Stefano Rotondo zum Gedächtnis der Märtyrer Primus und Felicianus gestifteten Mosaik (Abb. 379), das bereits nach der ikonographischen Seite gewürdigt wurde (Teil I, S. 341), noch einmal der dunkelblaue Grund einen glücklichen Kontrast mit der hellen Gewandung der beiden Märtyrergestalten abgibt. Das weitere unaufhaltsame Abwärtsgleiten des römischen Kunstschaffens bezeugt die schlaffe Kriegergestalt des hl. Sebastianus in S. Pietro in Vincoli (um 680 n. Chr.).

Der Osten hat den römischen Mosaiken des 7. Jahrhunderts nur ein einziges Denkmal entgegenzustellen, das vor etwa einem Jahrzehnt, leider nur für kurze Zeit, der Verborgenheit entrissen wurde. Bauschäden führten in der Demetrioskirche in Saloniki (Teil I, S. 231) zur Entdeckung einer Folge von Bildern, welche die Wandflächen in den Bogenzwickeln der kleineren Säulenstellung des nördlichen Nebenschiffes schmücken, und zweier weiteren an den die Ecke zwischen Quer- und Hauptschiff bildenden Pfeilern.

Die ersteren bieten einen einzigartigen Vorwurf innerhalb der altchristlichen Mosaikmalerei. Sie schildern in lockerer Folge, wie sie aus frommen Stiftungen schon im Laufe des 6. Jahrhunderts entstanden ist, Wunderwirkungen des Namensheiligen der Kirche und der Gottesmutter (Abb. 380), in der Regel in Einzelszenen, einmal aber sogar in vier auf die Errettung eines Kindes durch den Märtyrer bezüglichen Darstellungen. Die Geheilten oder Geretteten sind in kleinerem Maßstabe dargestellt. Der gegenständlichen Bedeutung dieser Mosaiken kommt die stilgeschichtliche gleich, lassen sie doch die auch anderwärts eintretende Verflauung des justinianischen Monumentalstils ebensowenig verkennen, wenn auch einzelne Bilder, wie die von Engeln umgebene Gottesmutter im Purpurkleide mit dem Kinde auf den Knien, an Frische der malerischen Behandlung die ravennatischen Mosaiken übertreffen. Drei Brustbilder der Gottesmutter und zweier Würdenträger, die an letzter Stelle als Rundschilder (Abb. 380) offenbar nachträglich eingesetzt sind — dagegen befinden sich über den Bogenscheiteln der vorhergehenden Arkaden gleichzeitige Ikonen Christi u. a. m. —, gehören jedenfalls

einer späteren Zeit, und zwar wenn die Namendeutung der beigefügten Inschrift richtig ist, wohl in den Beginn der Regierung des Bilderstürmers Leo III. Die schönsten und bedeutsamsten Darstellungen aber sind die Pfeilermosaiken aus dem 7. Jahrhundert. Ihre Entstehungszeit ergibt sich aus der inschriftlichen Bezugnahme auf den Überfall Salonikis durch die Barbaren im Jahre 617 in dem unter der dreifigurigen Gruppe des heiligen Demetrius, eines Bischofs und Präfekten (Abb. 380) zugefügten Verse. In den Nebengestalten haben wir anscheinend den ersten Stifter des Heiligtums, Leontios und den Urheber einer Erneuerung der Kirche nach dem Brande des Jahres 643 zu erkennen, der dieses Mosaik hier anbringen ließ. Dieselbe überschlanke Figurenbildung und dieselbe bestimmte Zeichnung der Köpfe und der linearen Steilfalten, wie sie auch die gleichzeitigen Denkmäler in Rom (Abb. 378) und Ravenna (Abb. 375) aufweisen, tritt im Gegenbilde zutage, das den Heiligen und zwei seinem Schutze befohlene Kinder wiedergibt. Diese Übereinstimmung erstreckt sich aber auch auf die helle Farbengebung, nur wahren die Mosaiken von Saloniki darin wieder noch eine gewisse Überlegenheit dadurch, daß die hellen Gewänder, wie der Märtyrer sie durchweg trägt, mit Silber, grüne zum Teil mit Gold zu stärkerer dekorativer Wirkung gebracht sind. Auf dem Pfeiler mit dem Stifterbilde ist noch eine im gleichen Stil gehaltene, dem Typus der Ikone in Kiew (Abb. 286) entsprechende Darstellung des heiligen Sergios ausgeführt, während die Vollgestalten der Maria und eines bärtigen Oranten auf der Gegenseite des anderen Pfeilers vielleicht schon einer späteren Zeit entstammen.

Bis in die Mosaiken des 7. Jahrhunderts hinein üben die beiden bedeutsamsten Gestaltungsgesetze des altbyzantinischen Monumentalstils ungeschwächt ihre Wirkung: der historische Realismus und die repräsentative Flächenkomposition. Auf die Frage, wo ihre Wurzel zu suchen sei, geben nur die Schriftzeugnisse und auch diese nur spärliche Auskunft. Das neue christliche Kaisertum rief neben der kirchlichen eine weltliche Malerei ins Leben, die in den Palästen das künstlerische Abbild des höfischen Glanzes und der kaiserlichen Schirmherrschaft auf die Wände zauberte. In der Fortbildung der Mosaiktechnik wie in der Bildgestaltung hat sie aller Wahrscheinlichkeit nach der ersteren die Wege gewiesen. Welche mannigfaltigen und großen Aufgaben ihr gestellt waren, lehrt die ausführlichste, leider aber auch nur allgemein gehaltene Beschreibung der Wandmosaiken in einem Prunksaal, der sogen. Chalke, des justinianischen Kaiserpalastes bei Prokop. „Die Künstler", heißt es, „haben hier die Kriege und Schlachten der gegenwärtigen Regierung dargestellt und die in Italien und Afrika eroberten Städte. Justinian triumphiert, dank Belisar, der nach der Heimkehr aus dem Feldzug ihm die Könige und unterworfenen Reiche als Beute darbringt. Inmitten des Gemäldes feiern Justinian und Theodora freuderfüllt den Sieg, während die Könige der Vandalen und der Goten um Begnadigung flehen. Ringsum stehen die Senatoren, ihrer Freude Ausdruck gebend." Schlachtenbilder, Darstellungen von Triumphzügen, festlichen Empfängen und feierlichen Begrüßungen lassen sich in dieser kurzen Schilderung unterscheiden. Nur von den letzterwähnten höfischen Zeremonialszenen vermitteln uns die einzigen Überreste dieser Bildgattung, die beiden Stiftermosaiken in S. Vitale (S. 421 ff.), eine etwas deutlichere Vorstellung. Daß aber auch die Kämpfe selbst dargestellt waren, bestätigen die Nachrichten (des Agnellus) über die Mosaiken im Palast des Theodorich, den man zu Roß unter seinen Kriegern erblickte, hingen doch die ravennatischen Bilder, wie die erhaltene Palastfront in S. Apollinare Nuovo (S. 440) beweist, zweifellos von byzantinischen Vorlagen ab. Ob solche figurenreiche Szenen vielleicht einer etwas freieren Komposition Raum gaben, bleibt freilich eine offene Frage. Für die Fresken wenigstens darf man es vielleicht vermuten, die in manchen Fällen statt der Mosaiken die Wände schmückten, so z. B. in einem (Triklinium) des Blachernenpalastes, wo Maurikios sein eigenes Leben bis zu seiner Thronbesteigung hatte malen lassen.

Allein der Ruhm des Kaisertums bildete nicht den einzigen Gegenstand für die Betätigung der Monumentalmalerei außerhalb der Kirche. Die vorjustinianische Renaissance der Antike, deren Hauptvertreter in der Literatur der Dichter Nonnos ist und deren Frucht die poetischen Beschreibungen von Kunstwerken eines Paulos Silentiarios u. a. m. darstellen,

ergeht sich mit Vorliebe in der Allegorie. In dieser fanden die mythologischen Gestalten der heidnischen Vergangenheit, sei es als Vertreter abstrakter Vorstellungen, sei es als Naturpersonifikationen, ihre letzte Zuflucht. Die Dichtung war darin nicht nur die Anregerin, sie ging vielmehr mit der Kunst Hand in Hand. Das wertvollste Zeugnis über eine ganze monumentale Bildgattung hat sich uns in der Ekphrasis des Nonnosschülers Johannes von Gaza erhalten, die eine Beschreibung eines in den dreißiger Jahren des 6. Jahrhunderts im Winterbade seiner Vaterstadt ausgeführten großen allegorischen Weltgemäldes bietet. In mehreren Reihen zeigte es, von unten aufsteigend, die Gottheiten der Erde und des Himmels: Uranos, umgeben von Okeanos und Thalatta, und über ihnen im Bogen der Iris die Mächte des Gewitters, daneben die Winde als einherstürmende Reiter, zuoberst die Mondgöttin, Abend- und Morgenstern, Eos und die Horen sowie die Personifikationen des Kosmos und des Äthers. Sie alle aber erschienen nur noch als Untergebene des göttlichen Weltgesetzes, dessen Herrschaft durch ein großes, mitten in diese Bildgruppen eingefügtes Kreuz in der Strahlenglorie zum Ausdruck gebracht war. Man möchte es sich am ehesten inmitten eines Gewölbes befindlich denken, über das sie sich verteilten. Schwerlich ist das Ganze als ein einheitliches Wandmosaik anzusehen.

Bewahrt das malerische Ornament des Justinianischen Zeitalters noch einen reichen, älteren Formenbestand (Teil I, S. 352) der antiken Akanthus- und Weinrankenmotive neben Elementen des orientalischen altchristlichen Dekorationsstils (S. 426), so erscheint doch auch für ihre Verwendung die strenge, auf Symmetrie und geschlossenem Rhythmus aufgebaute Komposition maßgebend. Ein prachtvolles Rautengitter aus Blattstäben mit Füllung hat sich an der Leibung der Bogen im Narthex der Agia Irene erhalten. Der erstarkende eklektische Zug macht sich in der Vorliebe für die Zusammensetzung intermittierender Ranken aus nichtvegetabilen Gebilden, wie dem auch in der Plastik (Abb. 333) beliebten gekreuzten Füllhornpaar (Abb. 362 und 366) geltend. In der Agia Sophia, in der der ursprüngliche, anscheinend noch in beträchtlichem Umfange erhaltene Mosaikbelag der Gewölbe (S. 378) einen rein ornamentalen Charakter trug, — erwähnt doch Silentiarius nur ein im Scheitel der Kuppel befindliches Kreuz, dagegen nicht eine einzige Figurenkomposition, obwohl er wiederholt von Glasmosaiken spricht, — finden wir die schon im 5. Jahrhundert auftauchenden textilen Rosetten (Teil I, S. 353) bereits in prächtigerer Ausbildung vor. Die größeren kreuz- und sternförmigen Verzierungen der Gewölbfelder (Abb. 326) setzen sich in ziemlich unorganischer Weise aus stilisierten Blattmotiven, Zapfen und andern Gliedern zusammen. Dazwischen begegnen aber auch rautenförmige Stücke mit Volutenansätzen, deren Ursprung nicht in der Pflanzenornamentik, sondern wohl eher in der von der sassanidischen Kunst beeinflußten Goldschmiedearbeit zu suchen ist. Daß diese Elemente und das Gefallen an Mischformen in der nachjustinianischen Kunst eine starke Zunahme erfährt, dürfen wir aus jüngeren und vereinzelten weit zerstreuten Denkmälern der Übergangszeit schließen. Im Dienst des Islam (s. Kunst des Islam) haben offenbar syrische Mosaiken die Zwickel der Bogenstellungen des Felsendomes im 7. Jahrhundert mit Palmettenbäumen von phantastischer Zusammensetzung, in der Juwelen in kostbarer Fassung die Blüten bilden und den Schaft durchsetzen, geschmückt. Daß solche Gebilde auch der christlichen Dekoration nicht fremd blieben und auch in Byzanz Eingang fanden, beweist ihre Nachahmung in den ähnlich zusammengesetzten Pflanzenkandelabern des Bruchstücks einer Marmortäfelung aus S. Giovanni Maggiore in Neapel (im K. Friedrich-Museum in Berlin), wie überhaupt die Bauornamentik des 7/8. Jahrhunderts von der malerischen mehrfach beeinflußt erscheint (S. 414).

Die Teil I, S. 355 zusammengestellte Literatur findet für die byzantinische Monumentalmalerei noch eine ausgiebige Ergänzung. Über das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe vgl. die Angaben von Gerola, Felix Ravenna 1914, S. 570 und Arte 1910, S. 60. Das Sinaimosaik erörterte eingehend Ainalow, Hellenist. Grundlagen, S. 212ff. (vgl. auch Grégoire, Bull. corr. hell. 1907, S. 327ff.) und weitere Abbildungen bei J. de Kergorlay, Sites délaissés de l'Orient, Paris 1913. Baumstark, Or. christ. 1904, S. 425 hält zwar mit Recht an der eucharistischen Grundbedeutung des Bildschmuckes von S. Vitale fest, scheint mir aber in der Bestreitung der von Quitt und Schenkl bei Strzygowski, Byz. Denkm., III, S. 111 ff., nachgewiesenen Beziehungen desselben zu den arianischen Streitigkeiten zu weit zu gehen. Über das ravennatische Mosaik von S. Michele vgl. meinen Aufsatz im Jahrb. d. Kgl. Pr. K. Samml. 1904, S. 374ff.; zum späteren Stifterbild von S. Apollinare in Cl. R. Delbrück, Mittl. d. K. D. arch. Inst. Rom. 1914, S. 71 ff., wo der (Teil I, S. 155 o. a.) Porphyrkopf von S. Marco zugleich als Porträt Justinians II. (Rhinotmetos) erwiesen wird. A. Heisenberg, Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia, München 1912, hat die Entstehungszeit und den Darstellungsgehalt dieser Bilderzyklen völlig aufgeklärt, wodurch auch die von Baumstark, a. a. O. 1911, S. 354ff. und von mir, Byz. Zeitschr. 1909, S. 557ff. noch gemachten Vorbehalte betreffs der ersteren sich erledigen. Den Zusammenhang der christologischen Mosaiken von S. Apollinare Nuovo mit der palästinensischen Kunst behandelt Baumstark, Byz. Zeitschr. 1913, S. 188ff. Für die römischen Mosaiken und Fresken ist fortan das neu erscheinende Werk von Wilpert zu Rate zu ziehen; vgl. auch Muñoz, Arte 1905, p. 55 ff. und W. de Grüneisen, Ste. Marie Antique 1911, S. 223ff. (und 561 ff.). Die älteren Überreste der Apsisbilder im Deir es Suriani wurden der Forschung zugänglich gemacht durch Prinz Joh. Georg zu Sachsen, Or. Christ. 1913, S. 111 ff. Für die Mosaiken von Saloniki vgl. außer den zu Abb. 378 o. a. Publikationen vor allem Ch. Diehl, C. r. de l'Acad. d. inscr. et b. lettres 1911, S. 25ff., sowie im allgemeinen Manuel etc., S. 189ff. und Dalton, a. a. O., S. 350ff. und (zum Ornament), S. 685ff. Die Bildbeschreibungen des 6. Jahrhunderts haben neuerdings einen Erklärer gefunden in R. Friedländer, Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, Berlin und Leipzig 1912; zur Rekonstruktion des Mosaiks von Gaza vgl. A. Trendelenburg, Jahrb. d. K. D. archäolog. Inst. 1912. Archäol. Anz. S. 47 ff.



Abb. 381. Katholikon von Hosios Lukas mit Nebenkirche, Ostansicht
(nach Aufnahme von H. Brockhaus).

IV.
Die byzantinische Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit.

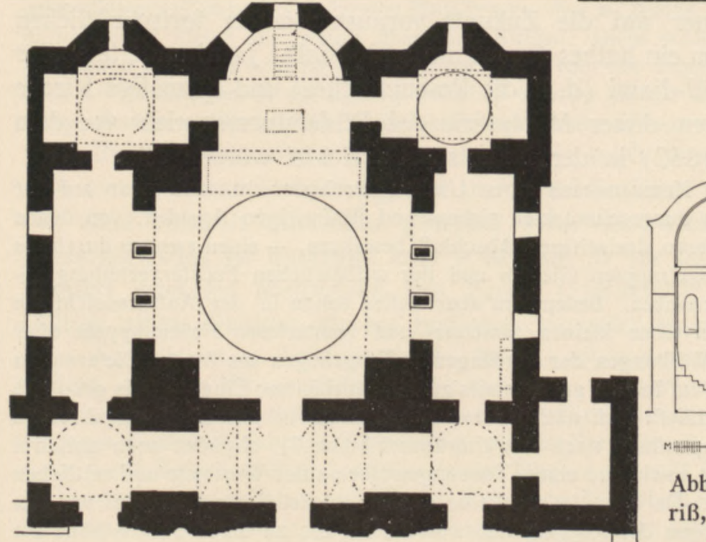
Der synthetische, die überlieferten Formen zusammenfassende und verquickende Zug der mittelbyzantinischen Kunstentwicklung offenbart sich vielleicht am klarsten in der kirchlichen Architektur. Auf diese gewinnt die mystische Ausdeutung des Baues einen anregenden Einfluß, indem sie dem künstlerischen Gedanken einer Vereinheitlichung des gesamten Gemeinderaumes (Naos) Vorschub leistet. Die bedeutungslosen Nebenschiffe hatten auch für den Kult nur noch geringen Wert, da die Geschlechtertrennung teils weniger streng geübt, teils auf andere Weise ermöglicht wurde. Die Kirchen der Nonnenklöster boten der Frauenwelt mehr Bewegungsfreiheit. Auch blieben die Emporen in größeren Kirchen wenigstens über der Vorhalle in Gebrauch. So gelingt es schon der eigentlichen Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst unter der makedonischen Dynastie (S. 364), in der ihre schöpferische Kraft am stärksten ist, einen vollkommenen Raumzusammenhang zu schaffen. Doch nicht der unmittelbar von altbyzantinischen Vorbildern abgeleitete eigenartige Bautypus des Achtstützensystems (S. 460 ff.), in dem diese Forderung zuerst und am reinsten verwirklicht wurde, sondern eine aus den daneben hergehenden Versuchen zur Fortbildung der Kuppelbasilika entstehende Bauform erlangt in der Epoche der Komnenen schließlich kanonische Bedeutung, ohne darum jede abweichende Gestaltung zu verdrängen. Der Ausgleich zwischen den älteren Bautypen vollzieht sich sehr langsam.

1. Die Entwicklung der kirchlichen Bautypen.

Maßgebend blieb während der ganzen Übergangsepoche als bevorzugte Bauform der halbbasilikale Typus, in dem die Entwicklung der altbyzantinischen Architektur ihren Abschluß gefunden hatte (S. 393). Er lebt in scheinbar vereinfachter Gestalt, in der die Nebenschiffe unter Wegfall der Seitenemporen in der Außenansicht um so deutlicher hervortreten, noch in der bis heute als einziger Überrest eines längst verschwundenen „Klosters des Hyakinthos" dem orthodoxen Kult erhaltenen Kirche „des Entschlafens" (Koimesis) der Gottesmutter in Nicäa fort. Aller Wahrscheinlichkeit nach in den ersten Jahrzehnten des 8. Jahrhunderts oder aber während der allgemeinen Erneuerung der kirchlichen Denkmäler in den auf das zweite Nicänische Konzil folgenden Jahrzehnten entstanden, verrät sie in ihrem stark zentralisierten Grundriß, wie auch wohl in ihrem ursprünglichen Aufbau, eine ebenso weitgehende Übereinstimmung mit der Klemenskirche in Ankyra (S. 393). Der an sich wenig bedeutende Bau (Abb. 382) stellt als das einzige nahezu vollständig erhaltene Architekturwerk dieses Zeitalters ein Mittelglied von außergewöhnlicher Wichtigkeit in der Geschichte der byzantinischen Baukunst dar.



Spätere Zutat sind an ihm nur die aus dem 13. oder 14. Jahrhundert herrührende kleine Kuppel über dem südlichen und die noch jüngere rohe Gewölbanlage über dem nördlichen Nebenraum des Bema. Die Hauptkuppel ist auch erneuert und zwar im Anfang des 19. Jahrhunderts, augenscheinlich aber in ihrer altertümlichen, außen zwölfseitig abgeschlossenen, innen kaum überhöhten Gestalt. Sie ruht mittels der Hängezwickel und Tragebogen auf den vier mit den Mauern des Naos und Bema gebundenen Hauptpfeilern. Wie sich diese ganze Konstruktion in der Außenansicht aufs klarste zu erkennen gibt, so zeichnet sich auch die Raumgliederung des vorgelegten zweistöckigen Quergebäudes, bestehend aus dem



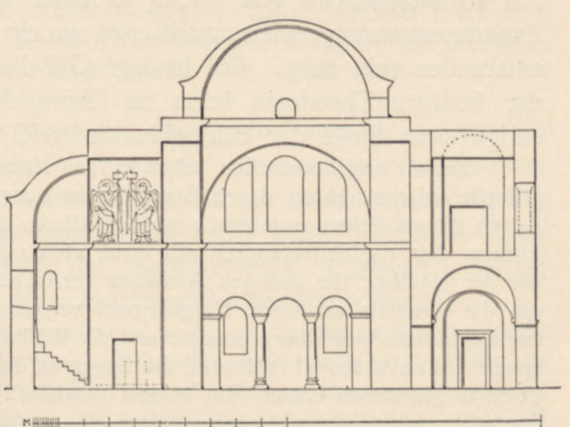


Abb. 382. Die Koimesiskirche in Nicäa, Grundriß, Längsschnitt und Ansicht von Nordosten (nach O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, 1903).



Abb. 383. Die Koimesiskirche in Nicäa, Ansicht der Fassade von Nordwesten
(nach phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

Narthex und angebauten Seitenflügeln, von denen der südliche noch heute, seinem ursprünglichen Zwecke getreu, den Aufgang zur Westempore enthält, in dem folgerichtig abgestuften Blendbogensystem der fünfteiligen Fassade ab, einer der besterhaltenen des byzantinischen Mittelalters (Abb. 383). Die Wirkung des schlichten Baues wurde durch die ebenso sorgsame wie auf Materialersparnis gerichtete Ziegeltechnik gehoben, deren breite Schichtung heute nur an ihrer unteren Hälfte von späterem Bewurf unbedeckt geblieben ist. Das Innere macht in seinen schweren Verhältnissen einen etwas gedrückten Eindruck. Die ursprüngliche Raumwirkung war eine freiere, da sich zweifellos auch über den Nebenschiffen Emporen öffneten, wie aus der Tatsache hervorgeht, daß ungefähr in Kämpferhöhe der Tragebogen in den seitlichen Schildmauern eine durchgehende Marmorbank eingebaut ist. Wie diese Seitenemporen auch immer eingedeckt waren, über ihrem Dachansatz blieb dann höchstens noch für ein kleineres Mittelfenster Platz, d. h. für eine wiederum der Klemenskirche (Abb. 340) entsprechende Baugestaltung. Verbreiterungen im Fundament zeigen an, daß in die Nebenschiffe Gegenpfeiler eingebaut waren, die anscheinend später abgetragen worden sind, während die dazwischen eingespannten Außenwände nach neueren Untersuchungen auf der Südseite eine, auf der Nordseite sogar eine zweimalige Wiederherstellung erfahren haben. So können die Tonnengewölbe dieser Räume ebensowenig ursprünglich sein als die sichtlich erneuerten Gewölbfelder des Narthex (s. 5. Kap.). Die kämpferförmigen Aufsatzstücke der Zwischenpfeiler in den Bogenstellungen des Naos sowie die auseinandergerissenen und verstreuten dekorativen Bauglieder zeigen einfache Formen und vergröberte überkommene Motive (s. unten); der prächtige, leider halb zerstörte Mosaikfußboden aber eine einzigartige, anscheinend auf die Platzverteilung des Ritus der Liturgie zugeschnittene Zusammensetzung.

Ein zweites Bauwerk vertritt das halbbasilikale Schema in Byzanz selbst im Gegensatz zur Koimesiskirche von Nicäa in einer auf die Zukunft vorausweisenden fortschrittlichen Zusammensetzung, wie es auch etwa um ein halbes (bezw. um anderthalb) Jahrhunderte später entstanden sein mag. Die heutige Gül-djami (d. h. die Rosenmoschee) und ehemalige Kirche der heiligen Theodosia kann zu Ehren dieser Märtyrerin des Bildersturmes nicht vor dem endgültigen Siege der Bilderfreunde (842) in der Hauptstadt errichtet worden sein.

Sie hat augenscheinlich schon in der Komnenenzeit einen Umbau durchgemacht, und zwar auf der Ostseite mitsamt ihren durch Blendnischen ausgeschmückten sieben- und fünfseitigen Apsiden, von denen jedoch die seitlichen zuunterst noch den älteren dreiseitigen Abschluß bewahren, — einen zweiten durch die Türken, dem die Seitenmauern mit ihren abgetreppten Giebeln und der willkürlichen Fensterverteilung sowie der Narthex ihr heutiges Aussehen verdanken. Bedeutsam aber fallen schon in der Außenansicht die um die ebenfalls erneuerte Hauptkuppel verteilten kleinen tambour- und fensterlosen Nebenkuppeln über den Eckräumen der Obergeschosse und die Wölbungen der verlängerten Tragebogen ins Auge. Die ersteren erscheinen unverändert, während die Bogen im Innern größtenteils zufolge türkischer Eingriffe die gespitzte Form angenommen haben. Im Innern erschließt sich nämlich der Kuppelraum mittels des Tonnenkreuzes der verbreiterten Tragebogen in beiden Hauptachsen nach den Umräumen (Abb. 7), obgleich noch auf drei Seiten eine auf vergrößerten Zwischenpfeilern sowie auf einem Tonnengewölbe an der Westseite und seitlichen Kreuzgewölben ruhende Empore herumläuft. Da diese jedoch keine obere Säulenstellung trägt und von den radial gestellten Tonnen (bezw. den Tragebogen der Kuppel) überwölbt wird, bis zu deren Scheitelhöhe die

Seitenmauern emporgeführt sind, so erscheint die basilikale Abstufung der Seitenschiffe bereits überwunden, wie es bei einzelnen Kirchen desselben Bautypus schon in der Übergangszeit (S. 392/93) vorkommt.

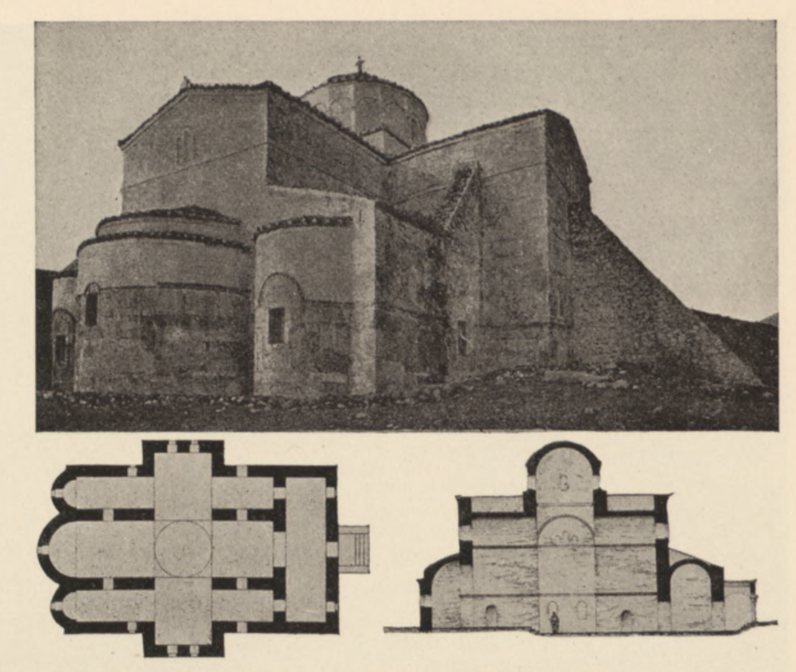


Abb. 384. Kirche in Skripu (Böotien), Grundriß (1:725), Längschnitt und Ansicht von Nordosten (nach Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1894).

Eine Neuerung stellen in der Gül-djami nur jene niedrigen Kuppelgewölbe über den Eckräumen des Naos dar, der in seiner Plangestaltung den vorerwähnten Denkmälern näher steht, von ihnen aber wieder durch die Loslösung der westlichen Hauptpfeiler von der Frontmauer abweicht. In der Fortbildung der Tragebogen zu tonnengewölbten Kreuzarmen erblickten die byzantinischen Baumeister der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts das geeignete Mittel zur Erweiterung des Naos. Das bezeugt noch ein Denkmal aus dem ersten Jahrzehnt Basilius I (Macedo).

Zugleich aber läßt die laut Inschrift vom Protospathar Leo im Jahre 873/4 der Panagia erbaute Klosterkirche in Skripu (Böotien) erkennen (Abb. 384), wie man noch immer an der basilikalen Gliederung des Kultgebäudes festhielt. Bewahrt sie doch zu beiden Seiten die niedrigen Nebenschiffe ohne Emporen, wenngleich dieselben mit langgestellten Tonnen eingewölbt sind und mit dem Hauptschiff nur durch Türen in Verbindung stehen. Sie durchsetzen das zu gleicher Höhe mit dem letzteren aufsteigende Querschiff und münden in die den Apostelfürsten geweihten Nebenapsiden aus. Das die Außenansicht beherrschende Kreuz des zentralen Baukörpers, das zu beiden Seiten in Risaliten vorspringt, trägt die verhältnismäßig kleine und wenig überhöhte Kuppel. Diese schließt in sechzehn durch schlanke Eckpilaster getrennten Seiten ab und ist, wie in Nicäa, nur von vier Fenstern durchbrochen, wie überhaupt nur spärliche Lichtöffnungen in die außergewöhnlich starken Wände eingeschnitten sind, — die weitesten als dreiteilige Fensterverbände oben in die Schildmauern der Kreuzarme.

Ihrer konstruktiven Zusammensetzung nach erscheint der Kirche von Skripu nur ein Bau zweifelhafter Entstehungszeit in Galaxidi (Kreta) verwandt, wo eine breite Längstonne von einer höheren Quertonne gekreuzt wird. Der wichtigste Schritt zur Vereinheitlichung des gesamten Naos ist hingegen zum erstenmal in der mutmaßlich nicht später als im 9. Jahrhundert erbauten Metropolis von Eregli (Heraklea) am Marmarameer vollzogen. Sie ist freilich nichts weniger als ein typischer Vertreter eines durchgebildeten Bauschemas.

Anscheinend an Stelle einer alten Basilika entstanden, von der noch zwei in den südlichen Hauptpfeilern steckende Marmorsäulen herrühren dürften, entbehrt sie auf derselben Seite eines Nebenschiffes, da hier ein weitläufiges zimmerreiches Gebäude, — wahrscheinlich der Palast des Metropoliten, — dicht anstößt. Dagegen erschließt sich der Kuppelraum auf der Nordseite in der vollen Breite des Tragebogens, der nicht mehr durch Zwischenstützen und durch eine Empore verstellt ist, nach einem schmalen, von einem parallel gerichteten, etwas weiteren und höheren Tonnengewölbe überspannten Seitenschiff (Abb. 385). Da auch eine Westempore fehlt, ist eine Raumeinheit hergestellt, von der nur die hinter den Hauptpfeilern liegenden Eck-



Abb. 385. Metropolis von Heraklea (Eregli), Blick aus dem Naos in die Hauptapsis und das nördliche Nebenschiff
(nach O. Wulff, a. a. O.).

räume noch ausgeschlossen bleiben, und zwar im Osten mit voller Absicht, hatte doch die hier angebaute (heute leider nicht mehr erhaltene) Prothesis (bezw. das Diakonikon) ihre Hauptverbindung mit dem Altarraum. Für die Nordwestecke ergab sich diese Absonderung mehr aus der massigen Bauart der Hauptpfeiler. Sie ist in nahezu gleicher Höhe mit dem Nebenschiff mit einem kleinen, in der Außenansicht aber nicht hervortretenden Kuppelgewölbe bedeckt. Über dem Hauptquadrat des Naos erhebt sich eine auffallend altertümliche fensterlose Hängekuppel. Zur Erhellung desselben dienten hauptsächlich die beiden mächtigen, nur durch Marmorpfosten geteilten halbrunden Oberfenster der Südwand und der Westwand, der ein niedriger eingewölbter Narthex vorgebaut ist.

Alle konstruktiven Neuerungen, welche wir nach dem Bildersturm bald hier, bald dort auftreten sehen, werden endlich zu einheitlicher Wirkung zusammengefaßt in dem eigentlichen Schöpfungsbau der mittelalterlichen byzantinischen Kirchenarchitektur. Diese Bedeutung hatte die neue Palastkirche des Basilius Macedo, die sogenannte Nea, deren Einweihung im Jahre 881 der größte Gelehrte und Kirchenfürst von Byzanz, der Patriarch Photios, durch eine Lobrede verherrlicht hat. Mehr als aus dieser ergibt sich freilich über ihre Baugestaltung aus den beiläufigen Angaben des Konstantin Porphyrogennetos im Buch der Zeremonien.

„Ihre Decke, die sich aus fünf Kuppeln zusammensetzte, glänzte von Gold und erstrahlte in der Pracht der Bilder;“ also gewährte der Innenraum den freien Aufblick auf ein geschlossenes System von Gewölben, — außen aber war das Dach mit „goldgleichem Erz umhüllt“. Das bedeutet so viel, als daß die vier Träger der Hauptkuppel, mögen es noch Pfeiler oder mächtige Säulen gewesen sein, im Naos frei aufgestellt und nicht einmal in den Ecken Emporen eingebaut waren. Vielmehr erblickte das Auge zu beiden Seiten zusammenhängende, mit buntfarbigem Marmor bekleidete Wandflächen. Das schließt jedoch nicht aus, daß den Naos, wie nicht selten in mittelbyzantinischen Kirchen (Abb. 392), durch dreifache Arkadenstellungen mit ihm in Verbindung stehende Seitenschiffe umgaben, denen wieder besondere Altarräume vorgelegt waren, besaßen doch neben der Gottesmutter auch der Erzengel Michael und der Asket Elias im Heiligtum eine besondere Stätte der Verehrung. Das „Gynaikeion“, durch das der Kaiser am Festtage des Letztgenannten nach Durchschreitung der Bemata zu dem nach dem Meere gelegenen „Narthex“ hinausging,

wo er dem Mosaikbilde des Stifters seine Verehrung bezeigte, kann wohl nur als ein Nebenschiff zu ebener Erde aufgefaßt werden, — keinesfalls als eine Empore, da die Beschreibung den Kaiser erst im Narthex zum Obergeschoß hinaufsteigen läßt, um durch eine söllerartige, mit dem Palast unmittelbar verbundene Galerie in seine Behausung zurückzukehren. Die Kirche besaß darnach höchstens eine Westempore, die sich nach dem Obergeschoß des Atriums öffnete. Photius schildert beredt die Schönheit des in reinstem weißen Marmor schimmernden Propylaion. Zwei Springbrunnen mit zierlichem Bildwerk schmückten den Vorhof. Im Innern war mit verschwenderischem Reichtum Gold und Silber an den Altarschranken, an den Kapitellen und der Wandvertäfelung ausgeteilt. Den Fußboden bedeckte figürliches Mosaik, das wir uns den im Pavimeut von S. Marco in Venedig erhaltenen Feldern ähnlich zu denken haben.

Die Nea blieb das vielbewunderte Ideal des mittelbyzantinischen Kirchenbaues. Aus ihr ging die kanonische Bauform desselben hervor. In solcher zum Typus abgeklärten Gestalt gibt sie eine Miniatur des vatikanischen Menologiums (s. 5. Kap.), die einzige erhaltene, im einzelnen schwerlich sehr wirklichkeitsgetreue Abbildung wieder. Am meisten fällt darin die durchgehende Verwendung der Trommel an sämtlichen Kuppeln auf. Dieser Zug beruht gewiß nicht auf freier Erfindung, wie es wohl bei der in derselben Handschrift erhaltenen Darstellung der Apostelkirche der Fall ist, aber die Erhebung des Tambours war vielleicht weniger bedeutend als sie sich in der Zeichnung darstellt. Stieg doch die Hauptkuppel schon dank ihrem kreuzförmigen, die tragenden Tonnengewölbe einschließenden Unterbau als krönendes Oberhaupt über die sie umgebende vierköpfige Gruppe empor. Immerhin mag die Überhöhung des Tambours etwa dem der Kirche von Skripu (S. 453) entsprochen haben. Denn abweichend von der Güld-jami (S. 452) ist wohl in sämtlichen Kuppeln der Nea ein Fensterkranz vorauszusetzen, da sie Mosaikbilder enthielten (s. oben). Und wenn nicht hier, so muß sich doch alsbald die neue Kuppelform mit überhöhtem Tambour, dem wir vom zehnten Jahrhundert an immer häufiger begegnen, in rascher Entwicklung herausgebildet haben. Sein Zweck besteht in der Aufhebung oder doch erheblichen Verminderung des Seitenschubs der Kuppel, wodurch der konstruktive Aufbau des Naos wesentlich vereinfacht wird. Als hohe Laterne vermag die Kuppel überdies namentlich bei kleineren Verhältnissen dem Innenraum um so reicheres Oberlicht zuzuführen (Abb. 388/9). Die äußere Gestalt dieses Baugliedes aber läßt in ihrem typischen 12—16 seitigen, bei kleineren Kuppeln auch 10- und meist 8-seitigen Abschluß mit den durch Pilaster verstärkten Ecken noch immer den genetischen Zusammenhang der Widerlager mit dem älteren fiktiven Tambour (S. 384 u. 390), wie ihn wohl bis ins 12. Jahrhundert manche Kirche (s. unten) ähnlich aufweist, ahnen.

Das reiche Gesamtbild der Nea in seinem malerischen Aufbau hat, soweit wir urteilen können, erst im hohen Mittelalter vollkommene Nachahmung gefunden. Wie die glänzende Bauschöpfung Basilius I., sind auch die Stiftungen seiner nächsten Nachfolger, mit einer Ausnahme, untergegangen. Von der „Allerheiligenkirche“ und anderen Bauten Leos VI. des Weisen, von den Gründungen des kunstsinnigen Konstantinos VII. Porphyrogennetos fehlt jede Spur und genauere Kunde. Nur die kleine, von Konstantins Mitregenten (928—944) Romanos I. Lakapenos gestiftete Klosterkirche des Myreleion ist erhalten und, sowohl nach der Überlieferung wie nach dem monumentalen Tatbestande zu schließen, jeder Erneuerung entgangen, wenngleich auch sie schon seit dem 15. Jahrhundert unter den Namen der Bodrum-djamissi (Abb. 386) — sie verdankt ihn der unter ihr liegenden (wohl aus der Gruft des Romanos entstandenen) Zisterne — dem islamischen Kult dient.

Von der Nea hat sie zweifellos die Kreuzkuppelanlage, die sich von der Außenansicht klar abzeichnet, und das Vierstützensystem geerbt, sämtliche Umräume aber bedecken hier anstatt des Tonnenkreuzes und der Nebenkuppeln byzantinische Kreuzgewölbe (mit Ausnahme der mit Kuppelgewölben ausgestatteten Pastophorien und des Mittelquadrats des Narthex), was den genetischen Zusammenhang des Baues mit dem halb-



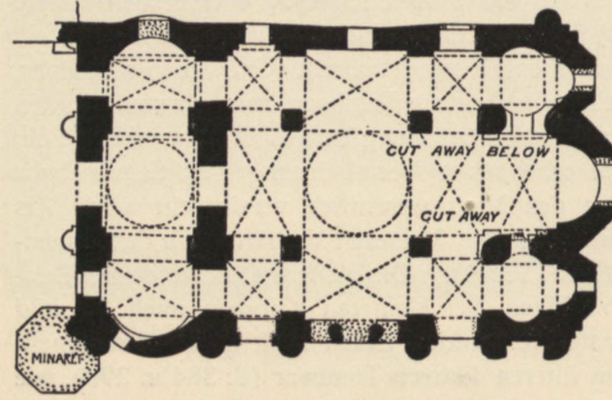


Abb. 386. Kirche des Myreleion (Bodrum-Djami) in Konstantinopel, Grundriß und Ansicht von Südosten (nach v. Millingen, a. a. O.).

basilikalen Typus noch deutlicher erkennbar macht. Bemerkenswert ist auch, daß trotz der bescheidenen Verhältnisse noch immer Pfeiler und nicht Säulen die Kuppel tragen, doch haben sie eine außerordentlich schlanke Gestalt angenommen. Eine Besonderheit, der wir nur selten begegnen, bilden die halbrunden pilasterartigen Widerlager an den Außenmauern (Abb. 386). Für die Ausnischung aller drei Räume des Bema, die noch dreiseitige Apsiden aufweisen, fehlt es in der altbyzantinischen Kunst so wenig an Vorstufen, wie für die Seitenapsiden des Narthex (S. 371), (über dem eine Empore erst in türkischer Zeit eingebaut worden ist). Der äußere Schmuck beschränkt sich auf mehrere Gesimse und Sägefriese. Schlicht und einfach gegliedert erscheint auch die wenig überhöhte Kuppel, deren Zylinder durch die vorgelegten Strebepfeiler in das Achteck übergeleitet wird.

Ein ungleich mehr verändertes Gegenbeispiel hat die Gruftkirche des Romanos nach Plangestaltung, Aufbau und Verhältnissen in der kleinen Nordkirche eines heute als Moschee (Isa-Phenari) dienenden Doppelbaues, nur bewahren dort die Kreuzarme ihre Tonnen, während das mittlere Kuppelgewölbe im Narthex durch ein Kreuzgewölbe vertreten wird. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist daher in diesem Denkmal die nahezu gleichzeitige Stiftung des Patrikios Konstantinos Lips zu erkennen, zumal eine an der Apsis außen angebrachte Weiheinschrift den gleichen Vornamen enthält. Das älteste, in leidlicher Erhaltung auf uns gekommene Beispiel einer der Nea nachgebildeten Kuppelgruppierung findet sich hingegen nicht in Byzanz, sondern in Saloniki vor. Aber nur in den Hauptzügen der Konstruktion dürfen wir wieder ihr Abbild in der irrtümlicherweise Agios Bardias genannten Kazandjilar-djami erblicken, die der Protospathar Christophoros nach Aussage der auf dem Türsturz des Hauptportals eingemeißelten Inschrift im Jahre 1028 n. Chr. der Gottesmutter weihte.

Die vier Eckräume des Naos sind auch hier keineswegs mit Kuppeln bedeckt, wie auf einer falschen Rekonstruktion angegeben zu werden pflegt. Der noch nie in zuverlässiger Weise aufgenommene Bau bewahrt überdies von seinen beiden Nebenkuppeln zurzeit nur die über der Nordwestecke der Fassade errichtete. Als Kuppelträger dienen hier bereits, der bedeutenderen Abmessungen ungeachtet, kräftige mit derben Würfelkapitellen bekrönte Säulen. Die überaus klare Raumeinteilung kommt auch in der Außenansicht zu durchsichtigem Ausdruck (Abb. 387). Ihr entspricht die Gliederung des zweigeschossigen, Narthex und Empore enthaltenden Vorbaues in drei hohe, heute teilweise zugemauerte Bogenöffnungen, wie auch die Zusammenfassung der zweireihigen seitlichen Fensterpaare des Naos unter breiten, das Dach der Eckräume über-

ragenden Giebeln. Die dekorative Wirkung dieser Gebäudeteile wird durch mehrfach abgestufte Blendbogensysteme erzielt, haben wir es doch hier mit einem reinen Backsteinbau zu tun. Sogar die Fenstersäulen und die den Ecken der achtseitigen Hauptkuppel vorgelegten Halbsäulchen sind in Ziegelschichtung hergestellt, und die letzteren so schwach entwickelt, daß ihnen eine konstruktive Bedeutung kaum zukommt. An der kleinen Kuppel hat man ganz auf sie verzichtet. Sägefriese begleiten die bedeutsamen Horizontalen und Kurven der Architektur.

Das neue Bauschema erwies sich besonders brauchbar für die Anwendung in kleinem Maßstabe und gewann daher rasch weite Verbreitung. Auf kleinasiatischem Boden ist es gleich in Triglia in der benachbarten Provinz Bithynien durch zwei Kirchen (Agios Stephanos und Pantanassa) früh vertreten und besonders in der ersteren mit Hilfe von Säulenstützen folgerichtig durchgeführt (in der zweiten um ein Joch verlängert). Sowohl der halbkreisförmige Abschluß der Seitenapsiden und der durch acht Blendnischen gegliederte kreisrunde des Tambours als auch die aus Bruchstein und Ziegel gemischte Bauweise erwecken einen altertümlichen Eindruck. Gleichwohl läßt sich als Entstehungszeit der Stephanuskirche keinesfalls auf Grund der eingemeißelten Monogramme über den Säulenkapitellen das 8. Jahrhundert erschließen, da diese hier so gut wie in der Pantanassa nach ihren Verhältnissen sichtlich von älteren Baudenkmälern herrühren, und zwar zum Teil spätestens aus dem 7. Jahrhundert. Der Bau besaß anscheinend außer dem erhaltenen säulengeschmückten, an den Narthex angeschlossenen Vorhof auch seitliche Vorhallen. Ein erheblich jüngeres Beispiel desselben Typus bot an der Westküste Pergamon mit der auf der Theaterterrasse ausgegrabenen kleinen Kirche (wohl schon aus der Komnenenzeit), in der die Säulenstützen auffallend nahe zu den nur in wenigen Schichten erhaltenen Mauern im Quadrat aufgestellt waren. Aber auch im Innern Kleinasiens hat das mit dem Tonnenkreuz verknüpfte Vierstützensystem sich jedenfalls schon unter der Herrschaft der makedonischen Dynastie nach der Wiedereroberung dieser Provinzen verbreitet. Eine Anzahl zum Teil recht ansehnlicher Denkmäler bezeichnen den Weg des byzantinischen Einflusses. Die Ersetzung der Ecknischen (Teil I, S. 257 u. S. 395) durch die Hängezwickel und die Aufnahme des hohen, durch Blendnischen gegliederten Tambours bilden seine Merkmale. In Fersandyn und Tscheltschek (Tschanliklisse) stoßen wir auf zwei einschlägige Kirchenbauten, in denen Pfeiler als Kuppelträger dienen. Am zweitgenannten mischt sich auch schon in das landesübliche Baumaterial des Hausteins, besonders an den durch Blendbogen abgestuften Fenstern, Ziegelschichtung ein. Bei der Amphilochioskirche in Ikonium (Konia), die ihr verwandt erscheint, ist der Tambour sogar vollständig aus Backstein mit einer doppelten Reihe von Blendfenstern hergestellt. (Weitere Vertreter der Kreuzkuppelkirche finden sich in Side, Islamköi, in Ilanli- und Alaklisse und neben der verfallenen Pachomiosbasilika aus dem 7. Jahrhundert in Enegil vor.) Der Bautypus hat in Kappadokien sogar in Höhlenkirchen Nachahmung erfahren,



Abb. 387. Sog. Bardiaskirche (Kazandjilar-djami) in Saloniki, Westansicht.

wo sich in Soandere, Gereme (Analipsis, Elmalyklisse u. a. m.), Urgüb (Saradschakklisse) und in Mauridjankoi (A. Eustachios) das Tonnenkreuz sowohl mit Säulen- wie mit Pfeilerstützen verbindet. Die letztgenannte Anlage ist zum Teil oberirdisch in Quaderfügung ausgebaut mit hohem achtseitigem Tambour. Dem Eindringen dieses konstruktiven Aufbaues mag der Umstand Vorschub geleistet haben, daß in Kleinasien die Kreuzkuppelkirche seit der altchristlichen Zeit weite Verbreitung besaß (S. 391). So scheinen auch mehrere kirchliche Bauwerke von einfacherer Gestaltung, in denen die Kuppel von vier an die Mauern angeschlossenen, kreuzförmig verteilten Bogen getragen wird, nach inschriftlicher Angabe oder nach Ausweis der Ornamentik noch dem 8/9. Jahrhundert zu entstammen. In der Erzengelkirche in Syge (Bithynien) gehört außer dem mit dreiseitiger Apsis ausgestatteten Kuppelraum nur ein kleinerer Vorraum mit gleichartiger Kuppelbedeckung einer so frühen Entstehungszeit an. Einheitlichen Ursprungs ist hingegen die Stephanuskirche auf der Insel Nis (Pisidien), in der sich ein mit schmaler Tonne überwölbter Altarraum zwischen den ersteren und die Apsis einschiebt. Weit bedeutender erscheint die Ruine eines reinen Backsteinbaues in Ütschajak (Galatien) als symmetrische, aus zwei quadratischen Räumen zusammengesetzte Doppelkirche, in der sich die beiden Kuppeln über mächtigen Schildbogen auf hohem Tambour erhoben. Auch in den kappadokischen Höhlenkirchen begegnen wir ganz entsprechenden Anlagen, so z. B. einer solchen mit zwei in der Längsachse verbundenen Kuppelräumen (Gereme).

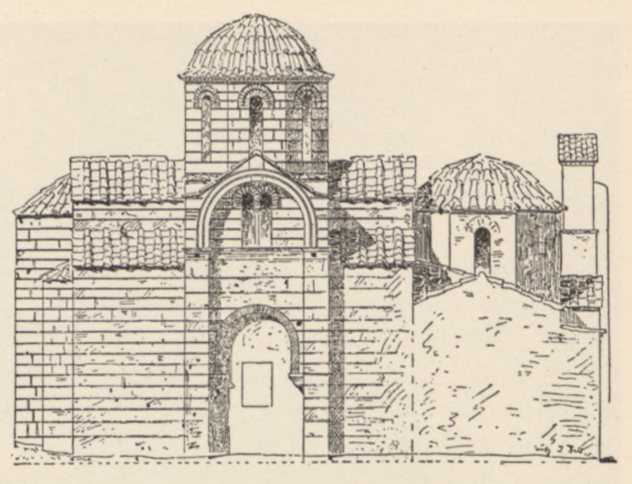
In den Klostersiedlungen des Latmos ist die Kreuzkuppelkirche durch zwei Beispiele vertreten, und zwar in dem anscheinend älteren, auf der Kapigeriinsel des Sees von Heraklea gelegenen Bau in vereinfachter Zusammensetzung, die höchstens auf der Westseite des Kuppelquadrats freistehende Stützen (wenn nicht vielmehr eine Quermauer) aufwies, — vollkommen durchgebildet hingegen mit vier Pfeilern und tonnengewölbten Eckräumen auf der Insel Kaiwe Assar Adassi. Beide Anlagen waren mit dreiteiligem eingewölbtem Narthex ausgestattet und die zweitgenannte auch mit einer darüberliegenden, mittels außen angebauter Treppe zugänglichen Westempore. Die durchgehende Anwendung des Schichtwechsels und eines einfachen Ziegelschmuckes in ihren Mauern sowie der siebenseitige Abschluß der Hauptapsis sind untrügliche Merkmale ihrer verhältnismäßig späten Erbauung (schwerlich vor dem 12. Jahrhundert). Weit früher hat hingegen schon eine Übertragung des neuen Bauschemas unmittelbar von Byzanz nach Cypern stattgefunden, wo sich in der Umgebung der mittelalterlichen Stadt Kitium eine sehr altertümliche Kreuzkuppelkirche erhalten hat. Die sog. Panagia Angeloktistos birgt nicht nur eins der bedeutendsten Mosaiken des makedonischen Zeitalters (s. 5. Kap.), sondern verdient auch als Bauwerk wegen der halbkreisförmigen äußeren Gestaltung ihrer Apsiden und wegen ihrer Konstruktion Beachtung, die noch eine sehr tief liegende Einwölbung der Eckräume mit Tonnengewölben (bezw. eine Durchsetzung der seitlichen Kreuzarme mit solchen, wie in Skripu) zeigt. Ihre Entstehungszeit dürfte daher eher in die sieben Jahre byzantinischer Verwaltung fallen, deren sich die Insel unter Basilius I. zu erfreuen hatte, als in die Zeit nach ihrer endgültigen Rückeroberung von den Sarazenen (964).

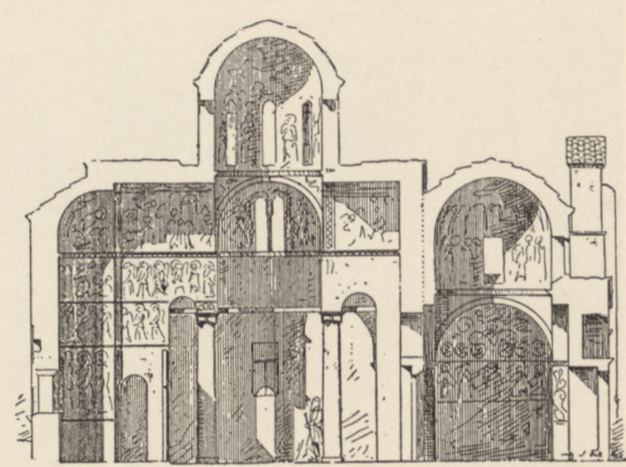
Daß der Ursprung des Vierstützensystems der Kreuzkuppelkirche in Byzanz zu suchen ist, erhellt aus dem Auftreten der wenigen frühen Denkmäler desselben an so weit auseinanderliegenden Orten. Es eroberte vor allem Hellas, wo ein allgemeines Bedürfnis nach kleineren Kirchenbauten vorhanden war, und hat dort eine sehr glückliche Durchbildung erfahren. Unter den zahlreichen Kirchen Athens und seiner Umgebung, die allerdings größtenteils einer späteren Zeit entstammen (s. unten), ist eine der ältesten und vielleicht die anziehendste die des hochangesehenen Klosters der Kaisariani am Hymettos (Abb. 388).

Ihre Erbauung dürfte nicht viel später als die der ähnlichen, aber gründlich umgestalteten des benachbarten Klosters des „Philosophenjägers" Johannes, d. h. in die zweite Hälfte des 10. oder doch noch in die erste des 11. Jahrhunderts, fallen. Der kleine Naos zeigt eine fein abgestimmte Harmonie der Verhältnisse, denen als Maßeinheit der Säulenabstand, d. h. die Seite des Kuppelquadrats, zugrunde liegt. Zweimal genommen, ergibt sie die Kämpferhöhe der vier Haupttonnen, viermal die Scheitelhöhe der Kuppel. Die Einwölbung der Eckräume mit schmäleren und niedrigeren, aber gleich ihnen stark überhöhten und sie in zusammenhängender Flucht durchschneidenden Tonnen läßt immer noch die Nachwirkung der basilikalen Raumgliederung des Naos erkennen. Im äußeren Aufbau zeichnen sich nicht nur die Kreuzarme, sondern alle Teile des Gebäudes mit einer Deutlichkeit ab, wie sie für die auf griechischem Boden entstandenen Denkmäler bezeichnend ist. Der Einfluß hellenischen Geistes verrät sich auch in der Sorgfalt, mit der jeder Haustein zwischen Ziegeln eingeschachtelt ist, eine Bauweise, die an allen gut erhaltenen Mauern, vor allem am achtseitigen Tambour der Kuppel, im Gegensatze zu dem in jüngerer Zeit angebauten, mit einer Nebenkuppel bekrönten Narthex und zum Paraklission mit dem in Griechenland üblichen Glockenträger (Kodonostasion) das Auge erfreut. Doch beherrschen hier die horizontalen Zwischenschichten dank der Größe der verwendeten Hausteinquadern durchaus noch den Gesamteindruck und beschränkt sich die ornamentale Verwertung des Backsteins auf die Bogen und ihre einfachen Füllungen. Von den eigentlichen Ziergliedern entstammen die jonischen Kapitelle und mehrere Gesimsstücke antiken Ruinen.

Das anmutigste und glücklicherweise auch das besterhaltene Denkmal dieses Bauschemas in Griechenland ist die der Gottesmutter geweihte Nebenkirche des Lukasklosters in Stiris (Phokis).

Daß ihr Plan infolge der gegebenen Bedingungen und der kurz vorhergehenden Erbauung des Katholikon (s. unten) eine ziemlich verschobene Gestalt erhalten hat (Abb. 392), tut der Raumwirkung des Naos keinen Abbruch. Seine Architektur lichtet sich dank der weiteren Spannung, mit der sich eine Überhöhung der Bogen wie in der Kesariani verbindet, mehr als in den meisten attischen Kirchen. Auch trägt zum gefälligen Eindruck die zierliche plastische Dekoration der wohlerhaltenen Gesimse, des Templon mit seinem Gebälk und der reichgeschmückten Kapitelle bei (Abb. 389). Der Fußbodenbelag mit seinen schlichten Rahmungen von bunt-





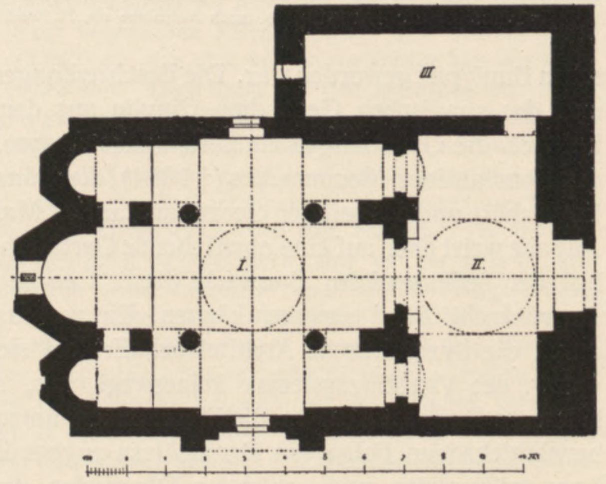


Abb. 388. Die Kaisariani (Attika), Grundriß, Längsschnitt und Aufriß der Nordseite
(nach Strzygowski, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1902).



Abb. 389. Nebenkirche von Hosios Lukas (Stiris), Blick aus dem Naos in die Hauptapsis (nach Aufnahme von H. Brockhaus).

farbigem Marmor ist im Kuppelraum fast unversehrt geblieben. So fehlt am stilvollen Gesamtbilde nichts als der Freskenschmuck, denn keine Spur deutet darauf hin, daß Mosaiken die Gewölbe bedeckten. Die Außenansicht der Kirche steht an Reiz kaum zurück, sowohl die der Frontseite, an der die Vorhalle uns in beiden Geschossen das seltene Beispiel einer fast unverbauten dreifachen Arkadenstellung von leichtestem Bogenschlag bietet, wie besonders der Anblick von Südosten (Abb. 380). Das mit mehrfacher Backsteinschichtung durchsetzte Mauerwerk wird von zahlreichen Streifen über Eck gestellter Ziegel, sog. Sägefriese, welche auch über die dreiseitigen Apsiden und den Risalit der Nordseite hinweglaufen, umgürtet. Der trefflich erhaltenen Kuppel, die den abgestuften Aufbau der Dächer krönt, verleiht das an kufische Schriftmotive erinnernde Ornament hochkant gestellter Backsteine und der plastische Zierat der Pilasterkapitelle ein schmuckreicheres Aussehen, als es dem attischen Typus entspricht. Und doch muß die Theotokoskirche jedenfalls noch vor Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sein.

Aus der raschen Verbreitung, die das konstruktive System der Kreuzkuppelkirche besonders in Hellas fand, folgt noch nicht, daß es in Byzanz schon zum kanonischen Bautypus geworden war. Die Beschreibungen russischer Pilger des 12. und 13. Jahrhunderts und des spanischen Gesandten Clavijo aus dem Jahre 1403 lassen es zum mindesten zweifelhaft, ob die Gründungen eines Romanos Argyros († 1034), seiner Nachfolgerin Theodora und des Konstantinos Monomachos († 1054), die glänzenden Klosterkirchen der Peribleptos, der neun Engelchöre und des heiligen Georg im Stadtteil Mangana, diese Zusammensetzung hatten. Manche Angabe weist eher auf eine abweichende Gestaltung hin. Man darf nie vergessen, daß wir den Verlust der bedeutendsten Bauwerke dieser Epoche zu beklagen haben und ihre ganze Bedeutung nur rückschließend ermessen können. Ein wahrhaft schöpferischer Zug geht im 10. Jahrhundert durch die byzantinische Architektur. Er lebt sich in der Durchbildung der Kreuzkuppelkirche (bezw. des Vierstützsystems) keineswegs aus, sondern wagt vor allem, noch einen zweiten, kühneren Baugedanken in die Wirklichkeit umzusetzen, der einer bis in das 13. Jahrhundert herabreichenden Folge von Denkmälern zugrunde liegt. Das Urbild dieser Kirchen, die zu den hervorragendsten und schönsten Überresten der mittelbyzantinischen Kunst zählen, kennen wir zwar nicht, aber nur in der Hauptstadt selbst kann es entstanden sein. Ist doch ihr System unverkennbar aus der unmittelbaren Anlehnung an einen altbyzantinischen Bautypus hervor-

gegangen, und zwar an das Oktogon des inneren Stützenkranzes von Agios Sergios und Bakchos und seiner nächsten Verwandten (S. 372). Daß man auf diese Konstruktion zurückgriff, war eine geniale und völlig freie künstlerische Tat, das Ziel aber blieb dasselbe, dem die allgemeine Entwicklung zustrebte: — die Zusammenfassung des Naos zu einer Raumeinheit. Die höchste Steigerung dieses Strebens mußte auf den Gedanken hinführen, ihn in seiner vollen Breite mit der Kuppel zu bedecken und als ungeteilten Raum dem dreiteiligen Bema vorzulegen, woraus dem Baumeister die konstruktive Aufgabe erwuchs, die Kuppelträger in seine Umfassungsmauern zu verlegen. Sie wurde gelöst, indem man deren Zahl wieder auf acht vermehrte, das Achteck aber in das Quadrat des Kuppelraumes einschrieb. Ihre Verbindung in den Diagonalachsen und damit die Vermittlung des quadratischen Grundrisses mit dem Kreise der Kuppel wird in den Kirchen dieses Typus nicht durch die Hängezwickel, sondern durch Ecknischen hergestellt, d. h. durch dasselbe Mittel, das umgekehrt in Agios Sergios und Bakchos der Erweiterung des inneren Oktogons dient (Abb. 321). Daß man sich eines solchen Zusammenhanges, wenigstens dunkel, bewußt war, scheint aus der Gründungslegende eines der einschlägigen Denkmäler, der sog. Nea Moni auf Chios (s. unten), hervorzugehen, als deren Vorbild die von Justin II. innerhalb des Großen Kaiserpalastes (im Trikonchos) erbaute kleine Apostelkirche bezeichnet wird. Andrerseits wird durch den spanischen Gesandten Clavijo (1403) bezeugt, daß in der Kirche des Johannes in Petrione, einer Stiftung des Johannes Komnenos (12. Jahrhundert), sich alle drei Altarräume auf den Kuppelraum öffneten, d. h. das wesentlichste Merkmal der typischen Plangestaltung der mittelalterlichen Vertreter des Achtstützensystems. Ihnen dürfte sie also, wenn auch nicht als der eigentliche Schöpfungsbau, zuzuzählen sein.

Das Grundschema erfährt in den erhaltenen Bauten eine mannigfaltige Abwandlung. Am glänzendsten erscheint es in seiner altertümlichsten und wohl ursprünglichen Zusammensetzung vertreten durch das Katholikon der Klosterkirche des „ehrwürdigen Lukas“ (Hosios Lukas) in Stiris (Phokis), das besterhaltene und daher stimmungsvollste mittelbyzantinische Heiligtum. Auch dieses verdankt allem Anschein nach als kaiserliche Stiftung seine Entstehung dem Eingreifen hauptstädtischer Baumeister.

An seiner Stelle erhob sich vorher die kreuzförmige Grabkapelle des Asketen Lukas († 946), von seinen Schülern Seite an Seite mit einer schon von ihm selbst begonnenen Kirche erbaut. Die Gründung des Katholikon schreibt die Klostertradition Romanos II. († 963) zu, der sich und seiner Gattin hier die letzte Ruhestätte in der Nähe des Heiligengrabes bestellt haben soll. Doch kann der Bau jedenfalls erst durch Theophano zu diesem Zwecke gestiftet sein, wenn nicht gar erst durch ihren und Romanos Sohn Basilius II. († 1025), vor dessen späterer Regierungszeit zum mindesten die jüngsten Heiligenporträts seinem Mosaikschmuck nicht eingefügt sein können. Wie dem auch sei, Tatsache bleibt, daß die Kirche das seltene Beispiel einer Krypta bietet und in dieser noch heute zwei prunkvolle Sarkophage birgt. Krypta und Kirche aber sind in einem Zuge aufgeführt in etwas abweichender Orientierung von dem Nebenbau (S. 459/60), der gleichzeitig oder bald darauf eine Erneuerung auf den alten Grundmauern, aber mit veränderter, dem Katholikon paralleler Fassadenflucht erfuhr und dadurch seine auffallend verschobene Plangestaltung erhalten hat (s. Abb. 392). Im Grundriß der Hauptkirche sind dem Naos aus konstruktiven Gründen und zur Vergrößerung des Gesamtbaues zwei äußere Seitenschiffe zugefügt. Auch ist er westwärts über den Kuppelraum hinaus verlängert, indem die diesseitigen Hauptpfeiler frei aufgestellt und nur nach den Ecken zu in beiden Geschossen durch Kreuzgewölbe (bezw. byzantinische Kappen) mit den Wänden verspannt sind. Zwischen ihnen steht hingegen der Hauptbogen in seiner vollen Höhe offen, genau so wie zwischen den mit den Seitenwänden des Altarraumes gebundenen Ostpfeilern, während sich zwischen den in die Seitenmauern des Naos fallenden Pfeilerpaaren die Nebenschiffe durchsetzende Transepte öffnen. Diese aber werden von der an den Langseiten und über dem weiträumigen Narthex umlaufenden Empore überbrückt, die beiderseits bis über die Nebenräume des Bema und in die westlichen Ecken des Naos hinein umgreift.



Abb. 390. Katholikon von Hosios Lukas, der Narthex nach Norden gesehen
(nach Aufnahme von J. Smirnow).

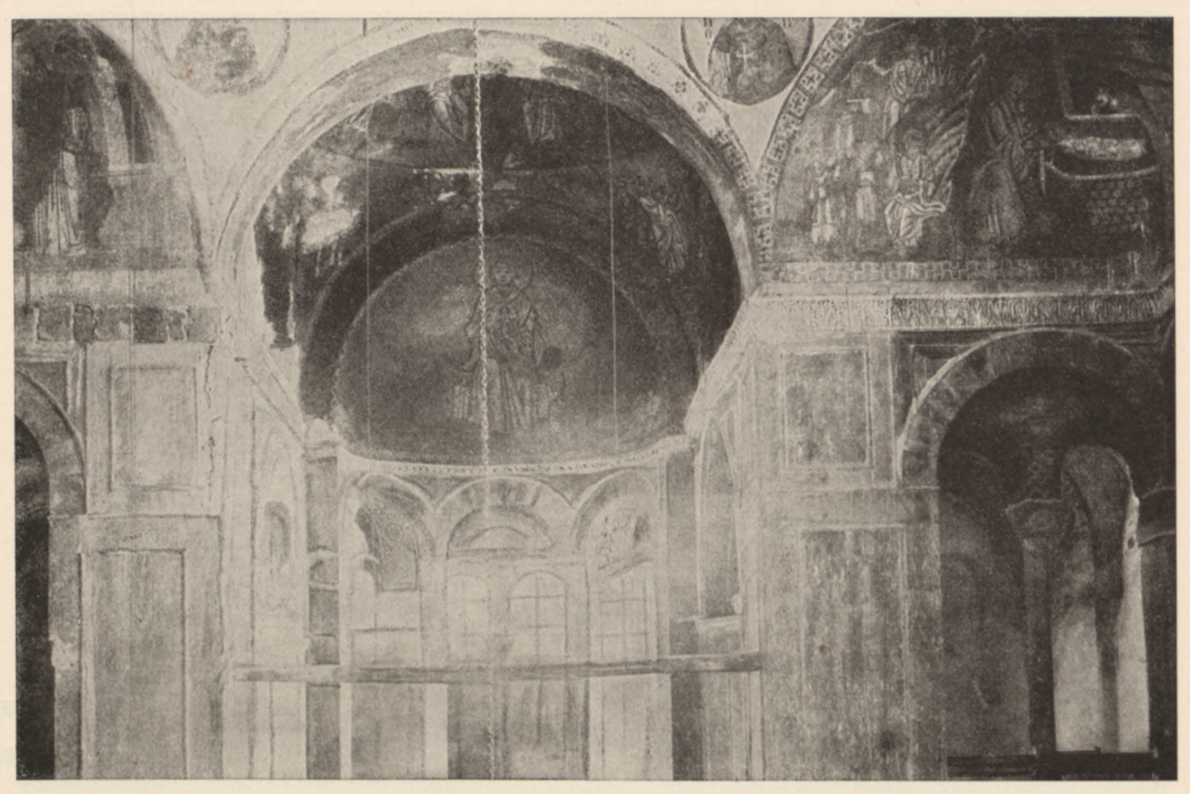
Im Erdgeschoß gewährt das Transept der Südseite durch ein über dem Eingang der Krypta gelegenes Portal unmittelbaren Zutritt zum Naos, es schließt sich hingegen sowohl von der an das Diakonikon anstoßenden Schatzkammer wie von der nur von dem Narthex her zugänglichen Taufkapelle ab. Das Nordtransept steht mit den anstoßenden Abschnitten des Nebenschiffes in Verbindung, — mit gutem Grunde, da sich im östlichen dicht über dem Heiligengrabe der Krypta das Kenotaph befindet. Die Pilger konnten zu diesem sowohl durch die zusammenhängende Flucht des Seitenschiffes vom Narthex her wie durch eine kleine, die Ostmauer der Kirche neben der Prothesis durchbrechende Tür (Abb. 380 u. 392) gelangen und verließen es durch die beiden mit dem Katholikon verbundenen Vorhallen der Nebenkirche.

Eine mehrfarbige Marmorvertäfelung, in der sich das Dunkelgrün des thessalischen Marmors mit Rotgelb, Grau und Weiß zum traditionellen Akkord der byzantinischen Kunst verbindet, bekleidet, durch Zahnschnittleisten in Paneele und Friese gegliedert und im Naos von drei Gesimsen umgürtet, die Wände bis zum Ansatz der Gewölbe, welche, die Emporen ausgenommen, im Gold der Mosaiken schimmern. Der letzteren entbehrt auch die im 16. Jahrhundert erneuerte und mit Fresken geschmückte Kuppel. Sich immer stärker lichtend, strebt die gesamte Innenarchitektur des Naos in die Höhe und atmet in den Verhältnissen der zahlreichen Bogendurchbrechungen, die nur durch Reliefschranken verstellt sind, sowie der zierlichen Zwischenstützen von überschlanker Bildung Leichtigkeit und strenge Grazie (Tafel XXV). Das erhaltene alte Templon, dessen Gebälk den Hauptbogen des Altarraumes und die Seiteneingänge der Nebenräume durchquert, schmiegt sich ihr in seinen Zierformen innig an.

Die Erweiterung des Baues durch neue Umräume ermöglicht erst im Katholikon von Hosios Lukas die Durchführung des Achtstützensystems, haben sie doch die Gegenpfeiler aufgenommen, durch die der Seitenschub der Kuppel nach byzantinischem Konstruktionsprinzip im Innern ausgeglichen wird. Der Gliederung des Aufrisses dient, abgesehen von der Fassade, an der die letzten Widerlager als Mauerpilaster das Portal und das dreiteilige Mittelfenster einschließen (nachdem ein jüngerer Exonarthex wieder beseitigt worden ist) und, wie einst, risalitartig vortreten, einzig und allein die Verteilung der Fenster. Zugleich bringen diese mit ihren Zwischenstützen, die teils durch Säulchen mit jonischen Kapitellen, teils wieder



Katholikon von Hosios Lukas (Stiris), Längsschnitt
(nach R. W. Schultz and S. H. Barnsley, The monastery of St Luke of Stiris in Phocis, 1901)



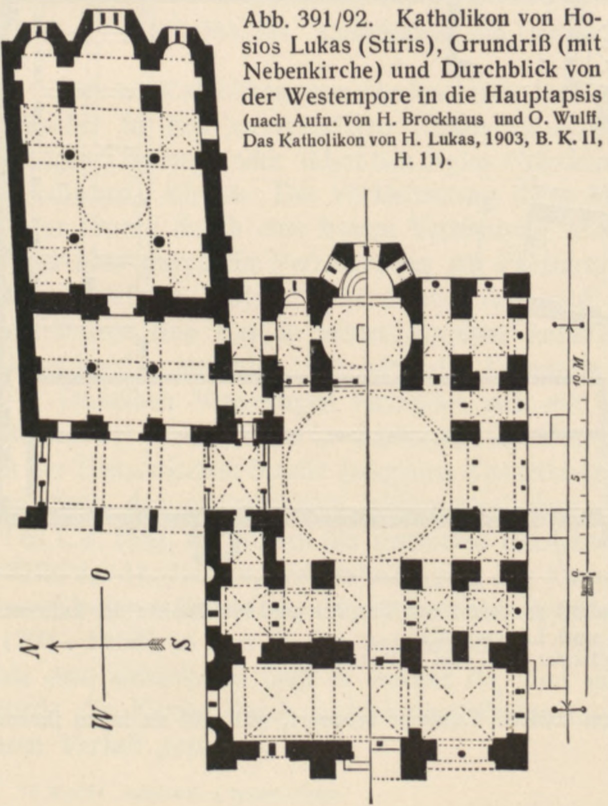


Abb. 391/92. Katholikon von Hosios Lukas (Stiris), Grundriß (mit Nebenkirche) und Durchblick von der Westempore in die Hauptapsis (nach Aufn. von H. Brockhaus und O. Wulff, Das Katholikon von H. Lukas, 1903, B. K. II, H. 11).

durch die schlanken Pfeiler mit Kämpferaufsätzen gebildet werden, und durch den Reliefschmuck ihrer Brüstungen, die Kreismuster ihrer durchbrochenen Verschlußplatten sowie die reine Ziegelwölbung ihrer Rundbogen eine reichere Abwechslung in die gleichmäßig abgeschlossenen, obschon durch die Technik des Schichtwechsels von Haustein und Ziegel belebten, Mauerflächen. Den reizvollsten Anblick bietet die fast unveränderte Ostseite (Abb. 380), an der nur die Hauptapsis dreiseitig ausladet, dafür aber zwei durchlaufende marmorne Fensterbänke und Sägefriese über Eck gestellter Ziegel die Anmut der Fensterarchitektur erhöhen, während die südliche Langseite durch drei häßliche späte Stützpfeiler entstellt wird. Die Konstruktion des Baues wird in der Außenansicht trotz seiner reichen inneren Zusammensetzung erst in der Dachbildung erkennbar, indem aus dem zentralen Baukörper, der den Naos schließt, auch hier die vier Kreuzarme, die Pultdächer der Nebenschiffe überragend, herauswachsen. Unter ihren Satteldächern verbergen sich die Gewölbe der Transepte, des entsprechenden westlichen Joches, das sich über dem Narthex bis in den Mittelgiebel hinein fortsetzt, und eine den Altarraum bedeckende, von außen unsichtbare Kuppelwölbung. Die Hauptkuppel ist

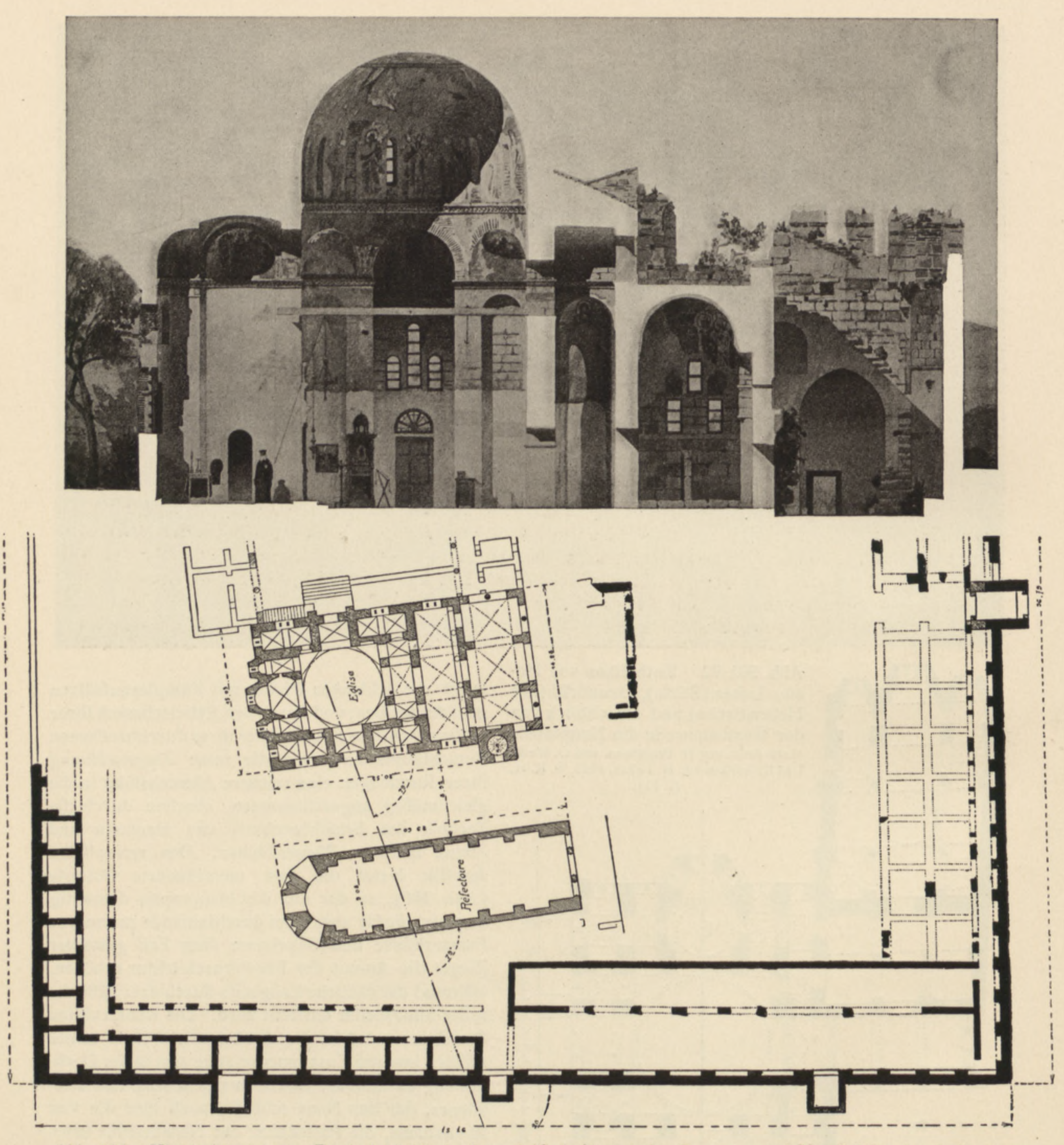


Abb. 393. Klosterkirche von Daphni (Attika), Grundriß (mitsamt der Trapeza und Nordhälfte der äußeren Befestigung) und Längschnitt
(nach G. Millet, Le monastère de Daphni. 1899, Mon. de l'art Byz. I).

in ihrer ursprünglichen Gestalt mit sechzehnseitigem fiktiven Tambour erneuert, während sie innen ihrem Unterbau fast als reine Halbkugel aufliegt.

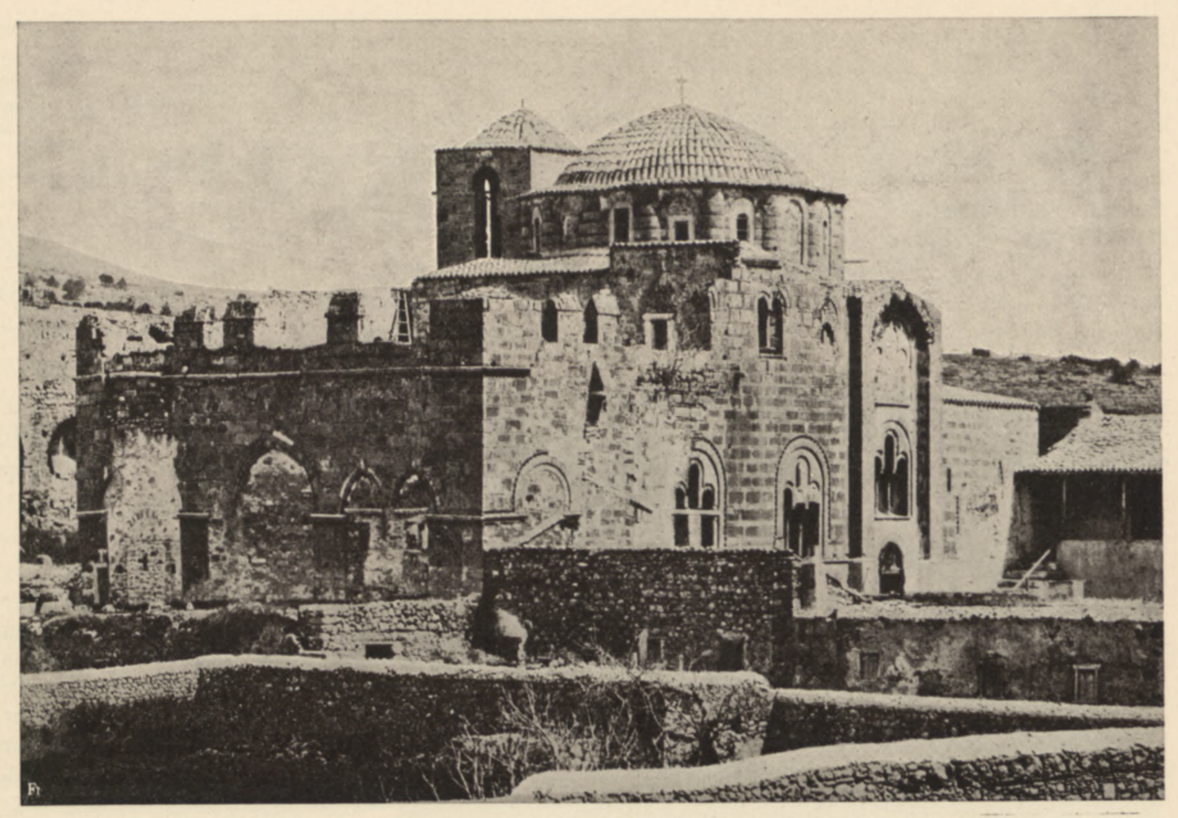


Abb. 394. Klosterkirche von Daphni (Attika), Ansicht von Südwesten

Der im Katholikon von Hosios Lukus verkörperte Bautypus hat in Griechenland Schule gemacht. In fast unveränderter Zusammensetzung begegnet er uns in Athen wieder in der Panagia Likodimu oder fälschlich Agios Nikodemos genannten (seit 1847 in russischem Besitz befindlichen) Kirche. Die Verkleinerung ihres Maßstabes um ein Viertel gegen das Vorbild, ist im Innern durch eine freiere Verbindung aller Räume untereinander, in der Außenarchitektur aber durch die Verringerung der Fensterzahl an den Längsseiten ausgeglichen worden. Einen gewissen Fortschritt bezeichnet der wohl noch im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts entstandene Bau nur in seiner klareren äußeren Gliederung, insofern an ihm sowohl die Nebenapsiden ausladen, wie auch die Transepte als Risalite hervortreten.

Dieselben Neuerungen verbinden sich mit einer viel tiefer greifenden Umbildung der Konstruktion in der kaum drei Stunden von Athen an der Eleusinischen Straße gelegenen Klosterkirche von Daphni. Innerhalb der ausgedehnten altbyzantinischen Festungsmauer (Teil I, S. 258), hart neben der zerstörten Basilika in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erbaut, ging das Katholikon mitsamt dem Kloster während der Herrschaft der fränkischen Herzöge (1204—1458) in den Besitz burgundischer Cisterzienser über. Seit dem siebzehnten liegt es verödet da, und erst neuerdings wurde die Kirche durch sachkundige Restauration gegen weiteren Verfall gesichert.

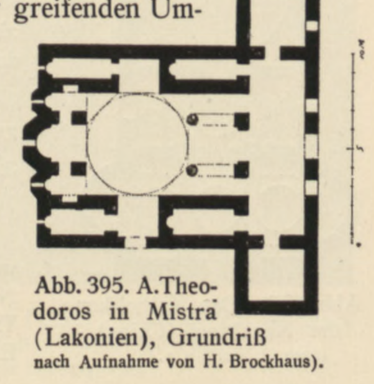


Abb. 395. A. Theodoros in Mistra (Lakonien), Grundriß nach Aufnahme von H. Brockhaus).



Abb. 396. Ansicht des Klosters Nea Moni (Chios) mit dem Katholikon, von Nordosten gesehen
(nach der Zeichnung von Barskij a. d. J. 1705).

Der Aufbau der Innenarchitektur erscheint in Daphni dadurch vereinfacht und zu noch größerer Leichtigkeit gesteigert, daß die den Naos umziehende Empore ausgeschaltet wurde. Die Transepte werden durch Quermauern abgegrenzt, deren Ansatz (Ante) nur mittels der anschließenden tiefen Blendnische das Ansehen eines Pfeilers erhält (Abb. 393). Sie stehen gegen den Kuppelraum völlig offen und sind wie alle Teile des Naos hoch eingewölbt. Dagegen haben die ausschließlich von den Ecken des Kuppelraumes her zugänglichen Nebengelasse der Seitenschiffe —, soweit von solchen die Rede sein kann, — nur die halbe Höhe, wie das auch in der Außenansicht an der Osthälfte des Baues deutlich zu erkennen ist (Abb. 394). Auf der entgegengesetzten Seite wird dieser Umstand durch eine nachträgliche Erweiterung des ursprünglichen Aufbaues verschleiert. Noch von byzantinischen Händen wurde hier über den vorderen Seitengelassen und dem Narthex der Kirche eine Empore angelegt, die lediglich Wohnzwecken diente, besitzt sie doch keinen anderen Durchlaß nach dem Naos als das schon vorher im westlichen Kreuzarm vorhandene, dem der Transepte vollkommen entsprechende dreiteilige Oberfenster. Sie griff wahrscheinlich sogar noch mit einem söllerartigen Vorbau auf den auch erst später angebauten Exonarthex über, der sich ursprünglich in offenen Bogenstellungen nach drei Seiten frei erschloß. Eine einzige von diesen ist noch an der Südwestecke im späteren Mauerwerk erhalten (Abb. 394), während an der Fassade unter den Cisterziensern zuerst gotische Spitzbogen an ihre Stelle traten, dann aber die massiven Arkaden durch Gemäuer geschlossen wurden. Zugleich ist der Söller in eine zinnenbekrönte Terrasse umgewandelt und der Glockenturm an der Nordseite der Kirche errichtet worden. Die älteren Teile der letzteren zeigen eine sehr sorgfältige Mischtechnik von Haustein und Ziegel mit deutlich unterschiedenem Sockelstreifen und fein verteilten, die Fenster umrahmenden Sägefriesen, die Apsiden reine Backsteinschichtung und -dekoration. Die ziemlich wohlerhaltene Kuppel weicht von derjenigen der Lukaskirche nur durch die rundlichen Pfeilerverstärkungen ihrer sechzehn Ecken ab.

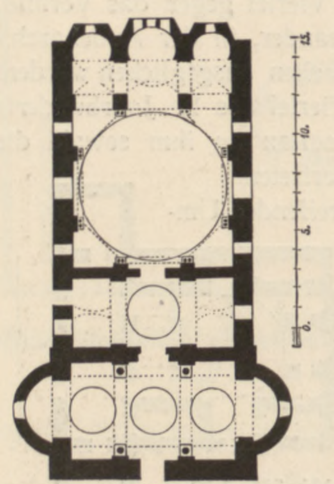


Abb. 397. Das Katholikon der Nea Moni (Chios)
(nach O. Wulff, a. a. O.).

Das Katholikon von Daphni hat wiederum, und zwar noch zu Anfang des 14. (bezw. am Ende des 13.) Jahrhunderts, Nachahmung gefunden in der Agia Sophia in Monemwasia und in Agios Theodoros in Mistra (Lakonien).

Grundplan und Aufbau stimmen in der ersteren mit dem Vorbild im wesentlichen überein, doch sind die Seitenwände des Naos dort nach den Nebenschiffen zu von je zwei hohen Rundbogenfenstern durchbrochen und die Transepte nicht gegen dieselben abgesperrt mit Ausnahme des nordwestlichen Eckraumes. Sämtlichen Pfeilerstützen waren dekorative Säulenstellungen

vorgesetzt, bestehend aus je zwei gekuppelten Säulen in beiden Geschossen, wie die noch an ihrer Stelle befindlichen Deckplatten und verstreute Bruchstücke von Schäften und Kapitellen erkennen lassen. Die wohlerhaltene Kuppel lichten sechzehn hohe schmale Fenster. An die Südseite der Kirche ist noch in byzantinischer Zeit eine eingewölbte zweistöckige, offene Vorhalle angebaut worden (leider verfallen), dem Narthex aber und der Westempore wurde von den Venezianern ein Wohnhaus mit Renaissancefassade vorgelegt. In Mistra ist, wie schon früher in Agios Nikolaos in Skripu (s. unten) das westliche Pfeilerpaar durch Säulen ersetzt worden (Abb. 395), auf die Emporen aber wurde gänzlich Verzicht geleistet und die wenig durchbrochene Fassade der Theodoroskirche in die Befestigung des Klosters einbezogen und mit zwei Seitentürmen ausgestattet.

Während so in Griechenland aus dem Stammtypus von Hosios Lukas eine abgeleitete provinziale Bauform hervorging, hat derselbe in Konstantinopel eine andere Fortbildung erfahren, indem nicht nur die Emporen, sondern auch die aus konstruktivem Bedürfnis hinzugefügten Umräume gänzlich beseitigt wurden. Erst dadurch wurde die Raumeinheit des allseitig geschlossenen Naos zur vollen Wirklichkeit. Die ebenso kühne wie sinnreiche Konstruktion, welche das ermöglichte, ist zweifellos am Bosporus erfunden worden, vor Augen aber steht sie uns wieder nur noch in einer auswärtigen Stiftung, in dem von Konstantin IX. Monomachos († 1054 zu Ehren der Gottesmutter gegründeten Katholikon der Nea Moni (Abb. 396/7), des großen Hauptklosters der Insel Chios.

In der fiktiven zweigeschossigen Gliederung seines inneren Aufbaues und der z. T. wohlerhaltenen, neuerdings stark ergänzten buntfarbigen Wandinkrustation spricht sich unverkennbar der Zusammenhang mit dem Bautypus von Hosios Lukas aus. Die acht Stützpunkte des Kuppelgewölbes sind hier etwas nach innen gerückt (Abb. 396/7). Bis zu einer gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts erfolgten Restauration dienten jedoch diesem Zwecke acht Doppelpaare zierlicher achtseitiger Säulchen, die paarweise übereinander und acht flachen Pilastern vorgestellt waren (Abb. 396). Nachdem

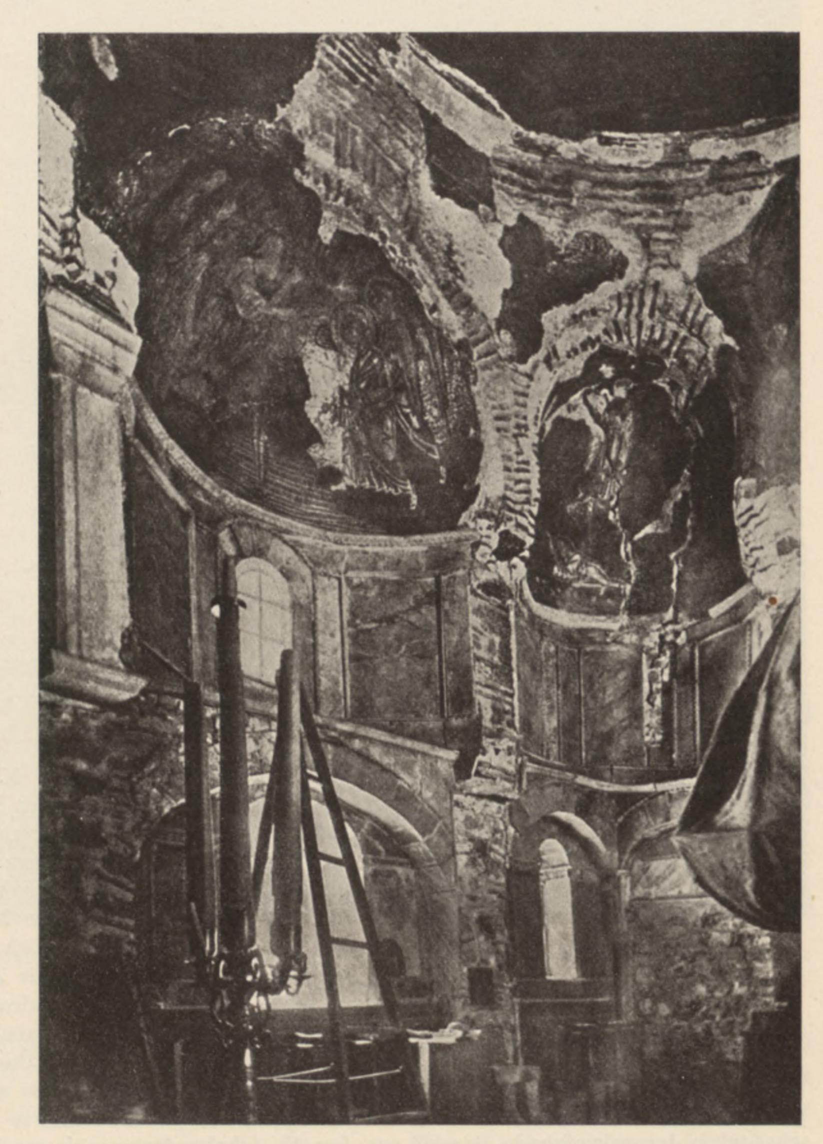


Abb. 397. Das Katholikon der Nea Moni (Chios), Innenansicht des Naos mit der südlichen und südwestlichen Nische
(nach phot. Aufnahme von J. Strzygowski).



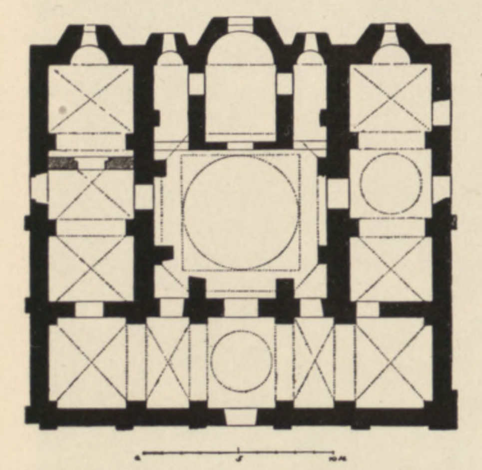


Abb. 398. Die Panagia Paragoritissa in Arta (Epirus), Grundriß und Westansicht (nach Aufn. von J. Smirnow und phot. Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt).

die Mehrzahl derselben längst herabgestürzt war, sind sie durch stärkere Wandpfeiler ersetzt worden. Zwischen ihnen spannten sich im Untergeschoß in der Mitte der drei Hauptwände flache Schildbogen, oberhalb eines über ihnen durchlaufenden Gesimses aber und ebenso zwischen den Stirnseiten (Anten) der Seitenmauern des Altarraumes tiefe mit Konchen eingewölbte Blendnischen, deren vorkragende Schlußbogen mit denen der Ecknischen auf den Kämpfern der oberen Säulenpaare zusammentrafen. Vermittels der Hängezwickel und eines noch weiter vorkragenden Mauerringes wird das Achteck in den Kreis der Kuppel übergeführt. Das erforderliche Widerlager gegen den Seitenschub dieses ganzen Stützensystems wird ausschließlich durch die starken Umfassungsmauern des Naos selbst gebildet. Von außen betrachtet, zeigt der einheitliche, aus Bruchstein nebst Ziegelwölbungen bestehende Baukörper, an den sich der niedrigere, innen mit einem Kuppelgewölbe zwischen zwei engen Längstonnen überwölbte Narthex anschließt, keinerlei Ausladungen außer der fünfseitigen Hauptapsis und den dreiseitigen Nebenapsiden. Überflügelt aber wird er von dem beiderseits durch Apsiden abgeschlossenen Exonarthex, den drei über Schild- und Gurtbogen auf vorgestellten Wandsäulen ruhende kleine Kuppeln mit strahlender Lichtfülle übergießen. Doch gehört von ihnen nur die mittlere, deren ausgebuchtete Wölbung vollkommen mit dem Kuppelgewölbe des inneren Narthex übereinstimmt, dem ursprünglichen Baubestande an, — die beiden anderen verraten durch ihre Flachrippen, daß sie erst bei Umgestaltung einer älteren, niedrigeren und vielleicht offenen Vorhalle wahrscheinlich im 13. bis 14. Jahrhundert hinzugekommen sind. Ist doch die Zwischenmauer über Kämpferhöhe der Gurtbogen von drei halbkreisförmigen (innen mosaizierten) Bogenfenstern durchbrochen, die sich wohl vorher über dem Dachansatz jener Vorhalle befanden. Dem späteren Exonarthex endlich ist wohl gleichzeitig mit der Errichtung des mächtigen, nach 1881 wiederhergestellten Wartturmes, d. h. im Jahre 1512, wie eine Inschrift an diesem besagt, ein geschlossener Verbindungsgang vorgebaut worden. Die unlängst in ursprünglicher Gestalt erneuerte zwölfseitige Hauptkuppel des Katholikon, wie sie uns noch die Zeichnung des russischen Jerusalemfahrers Barskij aus dem 18. Jahrhundert vor Augen führt (Abb. 396), erhob sich gleich den drei Nebenkuppeln auf völlig ausgebildetem Tambour mit Ecksäulchen zu stolzer Höhe. Das für Chios verhängnisvolle Erdbeben von 1881 hat sie zu Boden geworfen.

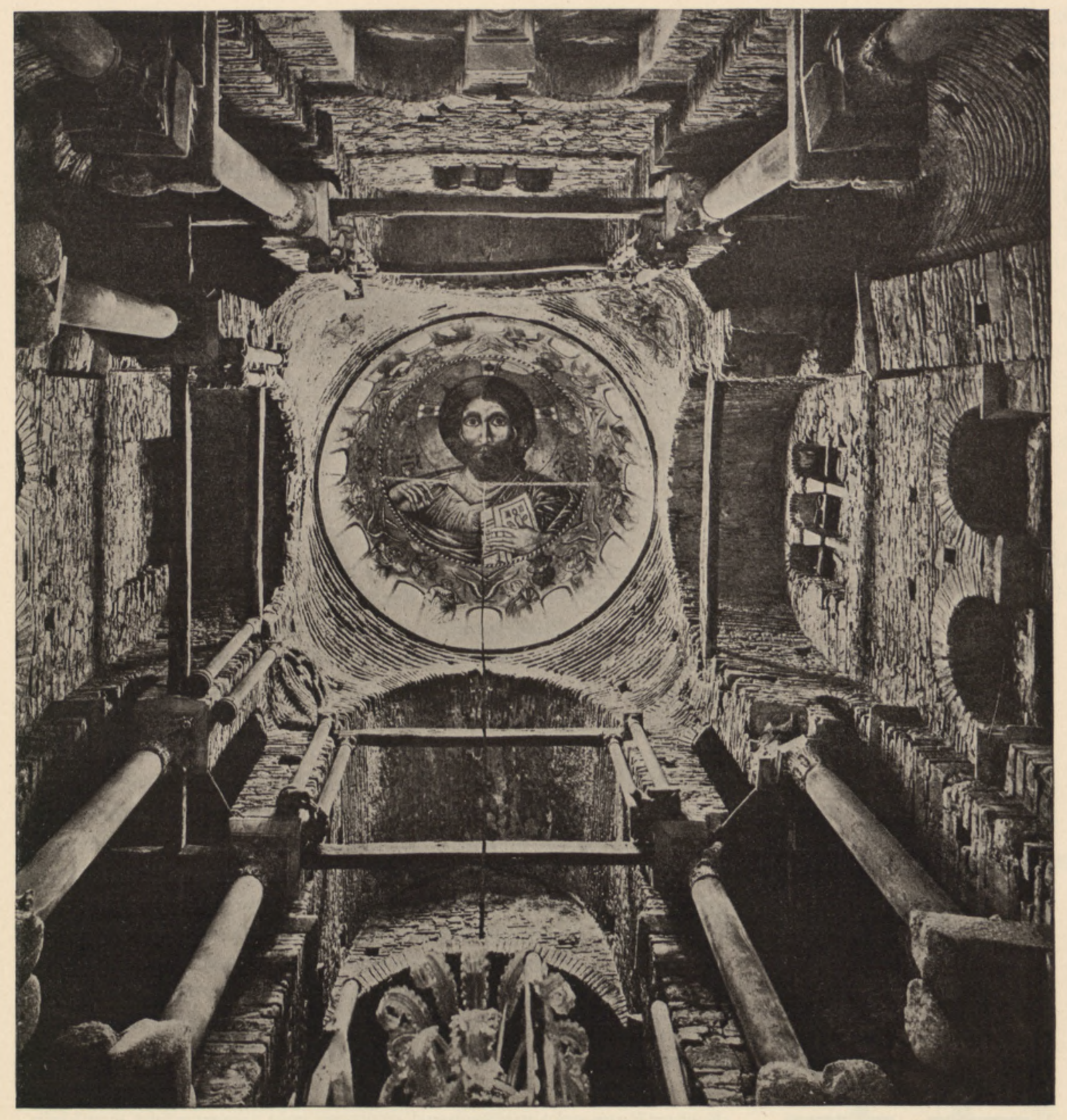
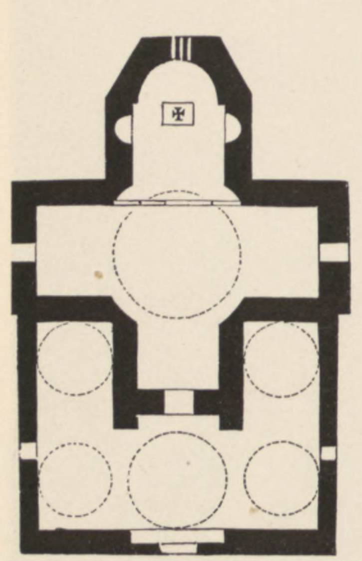


Abb. 399. Die Panagia Paragoritissa in Arta (Epirus), Kuppel und Stützensystem in Froschperspektive (nach phot. Aufnahme d. Kgl. Meßbildanstalt).

An Kühnheit der Konstruktion wird die Kirche der Nea Moni noch übertroffen von einem Bau, der erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts an der Peripherie des byzantinischen Ländergebiets entstand. In der Panagia Paragoritissa zu Arta (Abb. 398/9), der Palastkirche der aus einer Seitenlinie der Komnenendynastie entsprossenen Despoten von Epirus, die sich hier während des lateinischen Kaisertums (S. 364) behaupteten, hat man nicht nur zu einem weit größeren Maßstabe gegriffen, sondern sogar den Versuch eines dreistöckigen Aufbaues der Hilfsstützen gewagt.

Die inneren Kuppelstützenpaare treten auf konsolenartig aus der Wand hervorragenden Säulenschäften weiter vor, zuoberst aber, wo je zwei solche Systeme mit ihren Kämpfern zusammenstoßen, wird das Achteck in das Quadrat übergeleitet, das endlich die Kuppel mittels der vier Tragebogen und Hängezwickel aufnimmt (Abb. 399). Der gotische Kleeblattbogen, der sich in einer der obersten Ecknischen erhalten hat, und der figurierte Nebenbogen (Abb. 399) verraten, daß der Baumeister durch diesen kühnen Aufbau mit dem konstruktiven System der Gotik zu wetteifern versucht hat. Zugleich wurde freilich der Naos wieder in einen äußeren, aus dem Narthex und zwei seitlichen Paraklissia, über denen eine mit offenen Bogenstellungen zum Kuppelraum ausgestattete Empore umläuft, bestehenden Baukörper von ansehnlicher Höhe eingeschlossen. Die überragende Erhöhung des Naos aber verleiht der Hauptkuppel die beherrschende Gipfelung inmitten der vier über den Ecken des Gesamtbaues angeordneten Nebenkuppeln (Abb. 398), denen noch eine frei gelichtete fünfte über der Mitte der Hauptfront hinzugefügt ist.

Alles das zeugt von einem allerdings etwas äußerlichen Streben nach mächtigeren Wirkungen. Wie es beweist, daß der hier fortgebildete Bautypus in der hauptstädtischen Baukunst keine untergeordnete Rolle gespielt haben kann, so stellten die Tochterkirchen der großen Klöster vielfach kleinere Anlagen ähnlicher Art dar. Erhalten haben sich davon zwei: in einem bei Skripu gelegenen Metochion des Lukasklosters „Agios Nikolaos in den Feldern", dessen sowohl der Emporen als auch eines abgesonderten Narthex entbehrende Architektur dem System der Theodoroskirche in Mistra (S. 467) am nächsten kommt, und ein dem Schema der Nea Moni nachgebildeter reizvoller Backsteinbau in Krina auf Chios.



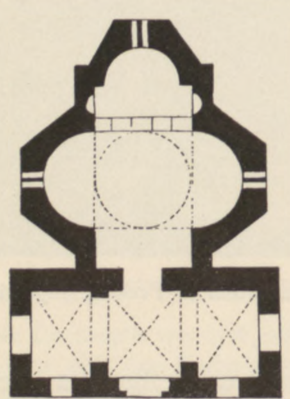


Abb. 400/1. Die Paläopanagia in Manolada und Agios Nikolaos in Platani, Grundrisse
(nach G. Lampakis, Mém. sur les antiqu. chrét. de la Grèce 1902).

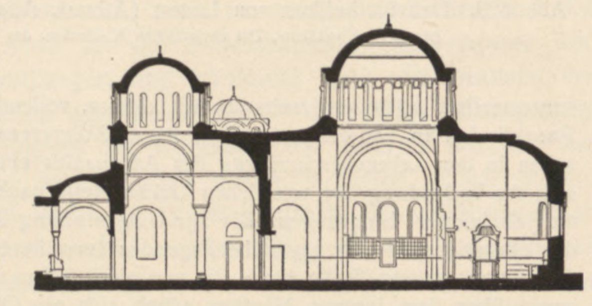
Nur als Grundschema des konstruktiven Aufbaues der Kuppel, nicht als Raumgebilde lebt das Oktogon in der Baukunst des byzantinischen Mittelalters fort. In Konstantinopel ist dieser Bautypus durch ein einziges, dem einstmaligen Kloster Gastria zugehöriges Bauwerk (die sog. Sandjakdar-djami) ungewisser Entstehungszeit vertreten, und auch dieses gehört ihm nur nach seiner äußeren Gestaltung an, während die Kuppel im Innern mittels der Hängezwickel über dem Quadrat unmittelbar auf den Kernmauern errichtet ist. Ein anderer kleiner Zentralbau Balaban-Aga-djami) steht mit seinem außen sechsseitig abgeschlossenen Kuppeltambour ebenfalls ohne Gegenbeispiel da. Nur in den byzantinischen Außenländern scheint sich das Oktogon (S. 394) nach der Übergangszeit des Bildersturmes noch in reiner Durchbildung zu behaupten, so z. B. in Severina (Unteritalien) und in Nin (Dalmatien), wo es sogar durch angebaute Kreuzarme erweitert ist. Doch dürfte hier für den inneren Aufbau mit diagonal angeordneten Trompen der Einfluß abendländischer Bauwerke maßgebend gewesen sein, wenn nicht gar kleinasiatischer (Teil I, S. 252).

Von den übrigen zentralen Bautypen der altbyzantinischen Zeit bleibt der kreuzförmige länger und in bedeutenderer Fortbildung im Gebrauch, wenngleich auch an ihn keine fruchtbare Neugestaltung mehr anknüpft. Daß die justinianische Apostelkirche das unerreichte Vorbild solcher Anlagen bot, verrät z. B. die vom heiligen Euthymios in der zweiten Hälfte des 9. Jahrh. bei Saloniki gegründete „Peristera" (d. h. die „Taube" genannte Klosterkirche.

Sie läßt hinsichtlich der schwerfälligen und groben Bauweise jener Zeit die Kirche von Skripu noch hinter sich, kommt aber dem altbyzantinischen Musterbau darin am nächsten, daß sie trotz der bescheidenen Verhältnisse über den Kreuzarmen vier Nebenkuppeln trägt. Doch sind diese und die Hauptkuppel schon mit dem Tambour ausgestattet, und ruht die letztere, wie bei dem Vierstützensystem der kleineren Kreuzkuppelkirchen (s. oben), auf Säulen. Jedes der umliegenden Kuppelquadrate ist durch Nischen erweitert, dem Bema aber sind dem Kultbedürfnis gemäß die Nebenräume zugefügt.

Ungleich zahlreicher als solche freien Nachahmungen der Apostelkirche waren kreuzförmige Anlagen mit einer einzigen Kuppel über der Vierung, ein Bauschema, das wohl von der altchristlichen Zeit her stets gebräuchlich geblieben ist. Der Plangestaltung liegt noch immer — zum Beispiel in der „Paläopanagia“ von Manolada in Achaia (Abb. 400) — wie in den Kirchen des Taurischen Chersonnes (S. 382), das gleicharmige Kreuz zugrunde, nur sind hier Prothesis und Diakonikon durch kleine Wandnischen ersetzt, während ein mit gereihten Kuppelgewölben bedeckter Narthex, wie in S. Marco (Venedig), den westlichen Kreuzarm umfaßt. Zum vollen Rechteck ergänzt wird der Grundriß durch abgesonderte Seitenkapellen, die nur vom vorgelegten Narthex her zugänglich sind, und durch die ihnen entsprechenden Nebenräume des Bema in der Nikolaoskirche zu Aulis u. a. m. Alle diese Bauten erweisen sich durch die schlichten Motive ihrer mitunter noch auf die Kuppel beschränkten Ziegeldekoration als Denkmäler des hohen Mittelalters. In Aulis werden die Seitenarme des Kreuzes im Innern durch Apsiden abgeschlossen, so daß eine Art Trikonchos entsteht.

Da nun in anderen Fällen, so namentlich in Agios Nikolaos in Platani bei Patras (Abb. 401), dieser Typus noch deutlicher ausgeprägt erscheint, indem sich die Apsiden unmittelbar an das Kuppelquadrat anschließen, der westliche Kreuzarm aber nicht recht zur Entwicklung kommt — ein Gegenbeispiel, bei dem nur als Pastophorien dienende Eckräume den äußeren Abschluß auf der Ostseite ergänzen, bietet ein kleiner Bau im Latmoskloster von Menet Adassi, — so dürfen wir wohl darin eine unmittelbar vom altchristlichen Trichorum abstammende Bauform erblicken, die sich gelegentlich mit dem kreuzförmigen Typus vermischt, wie sie auch in das kanonische Bauschema des Vierstützensystems eindringt (s. unten). Steht uns doch in Kleinasien der Trikonchos fast in seiner ursprünglichen einfachen Gestaltung, nur durch einen westlichen rechteckigen, tonnengewölbten Vorraum verlängert und mit achtseitiger hoher Kuppel ausgestattet, dem spätestens im 13. Jahrhundert an der Südseite eine kleine Grabkapelle angefügt worden ist, noch in der Georgskirche von Ortaköi (Kappadokien) vor Augen.



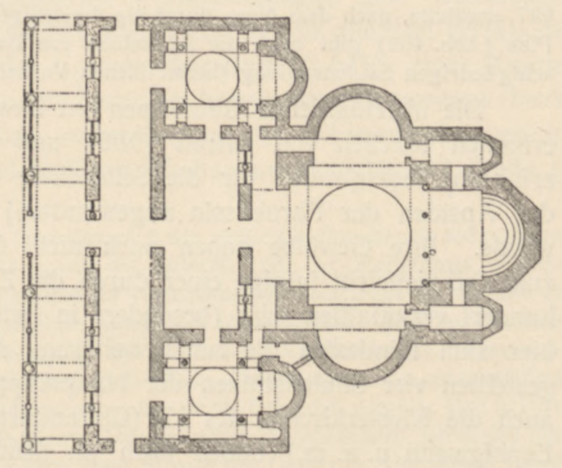


Abb. 402. Das Katholikon von Lawra (Athos), Grundriß (1:475) und Längsschnitt (ersterer rekonstruiert, nach Millet, Bull. de corr. hell. 1905).

Daß die Erhaltung dieses Bautypus der Tradition der Mönchsarchitektur zu verdanken ist, unterliegt kaum einem Zweifel. Das Herauswachsen des typischen Systems der mittelbyzantinischen Klosterkirche aus dem kleeblattförmigen



Abb. 403. Das Katholikon von Lawra (Athos), Ansicht von Nordosten (nach N. Kondakow, Die christlichen K.-Denkm. des Athos, 1902).

Schema vermögen wir noch an den ältesten Heiligtümern des Athos zu verfolgen. Steht doch die vorbildliche Bauschöpfung des heiligen Athanasios im Mutterkloster von Lawra allem Anschein in ihren Hauptbestandteilen noch unverändert da (Abb. 402/3).

Die durch den Ritus geforderten beiden apsidalen Seitenchöre sind hier unmittelbar an das Kuppelquadrat angeschlossen, die Hauptapsis ist nur so weit hinausgerückt, als für die Anfügung der Pastophorien unumgänglich war. Als Träger der Kuppel — der größten von allen Athoskirchen — dienen noch die schweren, mit den Außenmauern gebundenen Eckpfeiler. Der dem Naos vorgelegte Innennarthex stößt jederseits an ein kleines, vollends nach dem System der Kreuzkuppelkirche angelegtes Paraklission an, von denen das linke den 40 Märtyrern, das andere dem hl. Nikolaus geweiht ist. Beide werden schon in der Lebensbeschreibung des Athanasios erwähnt. Gilt als Gründungsjahr das Jahr 963, so hat sich die Vollendung der westlichen Gebäudeteile nach den Anweisungen seines Testaments noch fast durch ein Jahrhundert hingezogen. Bis zur Umgestaltung des Exonarthex (1814) trug sein Portal eine seither an die Eingangsseite der gegenüberliegenden (erweiterten) Trapeza versetzte Inschrift mit dem Datum 1060. Über ihm, dessen Stelle heute die von einer hohen Mittelkuppel gelichtete neue Vorhalle (Liti) einnimmt, sowie über dem inneren Narthex erhob sich ein Obergeschoß, das die Bibliothek und dahinter die schon 997 erwähnte, nach dem Naos durch ein dreiteiliges Fenster geöffnete Empore enthielt. Den ursprünglichen Plan (Abb. 402) gibt noch die Aufnahme von Barskij (S. 468) mitsamt einer im Jahre 1535 zugefügten achtgliedrigen Säulenstellung (bezw. offenen Vorhalle) wieder.

Die altertümlichen Bauformen von Lawra haben schon in den nach dem gleichen Schema erbauten Kirchen von Iwiron (980) und Watopädi (um 1000) eine gewisse Fortbildung erfahren, indem auch für die Seitenchöre statt des halbkreisförmigen (in Lawra auch an den Apsiden der Paraklissia angewandten) der dreiseitige äußere Abschluß aufgenommen wurde. Ihre Gewölbe haben auch nicht mehr die lastende Wucht des Athanasiusbaues, zum Teil vielleicht infolge einer durch die Zerstörung unter Michael Paläologos im 13. Jahrhundert veranlaßten oder (besonders in Iwiron) noch späteren Umgestaltung, doch gehören hier zum mindesten die zur Erweiterung des eigentlichen Naos unter den Tragebogen eingestellten vier Säulenstützen der Hauptkuppel noch dem ursprünglichen Aufbau an. Aber auch die Klosterkirchen des 13. (Chilandari, Russikon) und 14. Jahrhunderts (Pantokrator, Esphigmenu u. a. m.) haben noch an demselben Bautypus festgehalten, nur tritt bei ihnen öfters die zweischiffige, z. B. schon in Chilandari sogar mit zwei Kuppeln ausgestattete, Liti an Stelle des breit vorgelegten Exonarthex.

So wenig wie die anderen älteren Bautypen ist der wichtigste der Übergangszeit, der halbbasilikale, plötzlich aufgegeben worden, nachdem der neue Kanon gefunden war. Als ältestes Denkmal dürfte dieser Gattung die sog. 100torige Hauptkirche (Hekatompyliani) der Insel Paros angehören. (Da von ihr bis heute jede technische Aufnahme fehlt, bietet freilich ihre Beurteilung nach photographischen Ansichten erhebliche Schwierigkeiten.) Die breite dreischiffige Anlage erscheint hier von tonnengewölbten Kreuzarmen durchsetzt. Ein im Stil der Hochrenaissance gehaltener Einbau aus der Zeit der venezianischen Herrschaft erweckt Zweifel an der Erhaltung der ursprünglichen Einwölbung mitsamt der Kuppel, die um das Querschiff herumgeführten Säulenstellungen aber sowie die darüberliegenden Emporen mit ihren kurzen Pfeilerstützen behaupten augenscheinlich ihren alten Platz. Die noch ziemlich altertümlichen byzantinisch jonischen Kapitelle der ersteren und das (ungleich stärker als in Ankyra, Abb. 340) verflaute Kannellurenornament der um den Naos und die Nebenschiffe herumgeführten Gesimse ergeben einen sicheren Anhalt, um den Bau noch der Übergangszeit des 7./8. Jahrhunderts zuzurechnen. Noch ältere Gründungen haben im hohen Mittelalter eine Erneuerung in mehr oder weniger unveränderter Gestalt erfahren. So wurde (laut Inschrift 1042) durch Konstantinos IX. eine Kuppelbasilika, die schon in altchristlicher Zeit wohl an Stelle eines noch älteren, auf tieferem Niveau gelegenen Heiligtums neben der noch erhaltenen, wenngleich verschütteten, Memoria des hl. Wundertäters Nikolaos in Myra entstanden war, fast von Grund aus in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung mit doppelstöckigem, mit Tonnen- und Kuppelgewölben bedecktem Umgang und dreiseitig abgeschlossener Hauptapsis hergestellt. Von der gleichen Zeit rühren wohl auch ein zweites südliches, auf das Grab ausmündendes Nebenschiff und ein Anbau an der Nordwestecke (Treppenturm und Vorhalle) her, während die inneren Pfeilerstellungen und vielleicht auch die Mauern des Naos und Bema im unteren Geschoß teilweise altbyzantinischen Ursprungs sein mögen. Und sogar in Byzanz selbst sind noch zu Beginn der Komnenenzeit mehrere Kirchen von ähnlichem System erneuert worden. Eins der berühmtesten mittelalterlichen Baudenkmäler von Konstantinopel, die heutige Kachrije-djami, steht als später Vertreter des halbbasilikalen Typus, allerdings in mehrfach verändertem und deshalb nicht völlig klarem Bestande, vor uns. Bei dem Neubau der Chorakirche, den Maria Dukäna, die Schwiegermutter des Alexios Komnenos († 1118), unternahm, sprachen gleichartige Voraussetzungen mit. Bestimmend für ihre Gestalt wurden die Mauerzüge der zerstörten oder vielleicht nur gänzlich verfallenen Gründung des Patrikios Priskos aus der Zeit des Kaisers Heraklios († 641), einer Kuppelbasilika (s. S. 390), die zum Ersatz eines schon unter Justinian bestehenden Oratoriums (bezw. einer Basilika) errichtet worden war. Diese hatte wahrscheinlich im Bildersturm stark gelitten und war ihrerseits wohl durch einen einschiffigen Notbau an benachbarter Stelle ersetzt worden.

Von dem ältesten Heiligtum scheinen nur noch die Grundmauern der südlichen Nebenapsis herzurühren, von der Kuppelbasilika die unteren Mauern des Naos sowie die unteren Teile der Hauptapsis, von dem Neubau der Maria Dukäna aber ihr Gewölbe und die dreiseitigen Nebenkapellen, doch trägt die südliche eine spätere Tambourkuppel, und vermutlich auch die ursprüngliche Anlage des Innennarthex. Jene besaß zweifellos auch Nebenschiffe (bzw. den wiederhergestellten Umgang des halbbasilikalen Bautypus). Aber schon nach wenigen Jahrzehnten scheint die neue Kuppelkirche auf ihrer West- und Südseite eine einschneidende Umgestaltung erfahren zu haben, dadurch daß Isaak Komnenos, der dritte Sohn des Alexios, sich in ihrem Narthex seine Grabkapelle herstellen und die früher in diesen Arm desselben einmündenden Türen des Naos und des südlichen Seitenschiffes sperren ließ, um für ein gewaltiges Mosaik der Dëesis (s. Abb. 406 u. 5 Kap.) zusammenhängende Fläche zu schaffen. Sein heutiges Aussehen (Abb. 404/5) gab dem Bau endlich im wesentlichen der letzte Ktitor Theodor Metochites unter Andronikos II. († 1328), als er sich an seinem



Abb. 404. Die Chorakirche (Kachrije-djami) in Konstantinopel, Frontansicht
(nach Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, 1912).

Lebensabend in das Kloster zurückzog. Über seine Stiftungen gibt der große Staatsmann und Dichter selbst und der ihm befreundete Schriftsteller Nikephoros Gregoras die genaueste Auskunft. Der Stifter ließ den Kuppelraum unverändert, — die Marmorvertäfelung der Wände freilich muß im Narthex schon durch Isaak Komnenos, wie aus dessen Testament hervorgeht, eine Bereicherung durch plastische Ziergliеder (s. unten) erhalten haben —, er befestigte hingegen die Seitenteile des Gebäudes, baute die Vorhallen (Abb. 406) neu aus, das heißt den Außennarthex offenbar erst an, wie die gegen die Gurtbogen des inneren verschobenen Gurtbogen verraten und fügte im Süden die Trapeza mit einer an die Fassadenflucht angeschlossenen Vorhalle hinzu. Der über einer Zisterne aufgeführten Trapeza ist sichtlich die störende Außenmauer des Südschiffs mitsamt ihrem Fundament zum Opfer gefallen. Es blieben hier nur kleinere Räume in den zur Sicherung der Kuppelpfeiler eingebauten Futtermauern ausgespart, die bei der gegen Ende des 14. Jahrhunderts erfolgten Umwandlung der Trapeza in eine Grabkapelle ihre häßlichen Durchgänge zum Naos bekommen haben. Das Nordschiff ist wie das südliche schon von Theodoros Metochites durch eine Schildmauer vom Kuppelraum abgeschieden worden und verdankt ihm wahrscheinlich auch sein zweites, alle Fensterdurchbrechungen des Tragebogens größtenteils versperrendes, augenscheinlich zu Wohnzwecken angelegtes Obergeschoß. Auch die großen dreiteiligen Fenster der Schildmauern auf der West- und Südseite des Naos sind infolge der Höherlegung der Gewölbe in den angebauten Außenräumen zuunterst beträchtlich verkleinert worden. Gleichwohl bot die Außenansicht der Kirche mit ihren in malerischer Asymmetrie um die anscheinend damals erneuerte Hauptkuppel verteilten, ihr nachgebildeten drei Nebenkuppeln, von denen ein Paar sich über dem Innennarthex und eine über der Trapeza erhebt, und mit den anfangs offenen Arkaden der Fassade ein einheitlicheres und anmutigeres Gesamtbild, bevor diese Bogenreihe von den Türken zugemauert und die Südwestecke durch den Anbau des Minarets entstellt wurde (Abb. 404).

Ein Gegenbeispiel findet die ursprüngliche Konstruktion der Kachrije-djami in dem Südbau einer schon (S. 456) erwähnten Doppelkirche (Isa-phenari-djami), in der man vielleicht eins der Panachrantos genannten Heiligtümer, jedenfalls aber eine frühbyzantinische Gründung erblicken darf. Leider fehlen alle Nachrichten über den Erbauer dieser schon durch die Anfügung der kleineren Nebenkirche des Konstantinos Lips veränderten Kuppelbasilika.

Damals hat wohl schon ihre nördliche Apsis eine Verbreiterung erfahren, noch später aber allem Anschein nach mitsamt der siebenseitigen Haupt- und der südlichen Nebenapsis ihre Blendnischendekoration erhalten. Vielleicht entstammt der gleichen Zeit auch der gemeinsame Exonarthex der beiden Kirchen und die weiträumige Vorhalle an der Südseite des älteren Baues. Dagegen ist in türkischer Zeit nur der Aufbau der seitlichen Schildmauern des Naos, bezw. des halbbasilikalen inneren Umgangs, der auf der Westseite eine Empore trägt, beseitigt und durch zwei breit geöffnete Spitzbogenarkaden ersetzt worden, über denen noch die Anlage der dreiteiligen Oberfenster erkennbar bleibt.

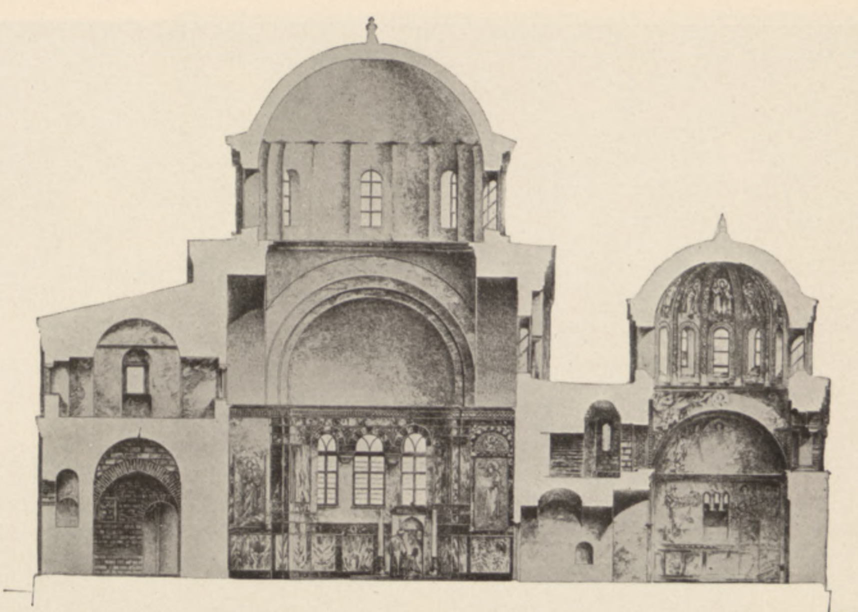


Abb. 405. Die Chorakirche (Kachrije-djami), Grundriß und Querschnitt (nach A. Rüdell, Die Kachrije-djamissi in Konstantinopel, 1908).

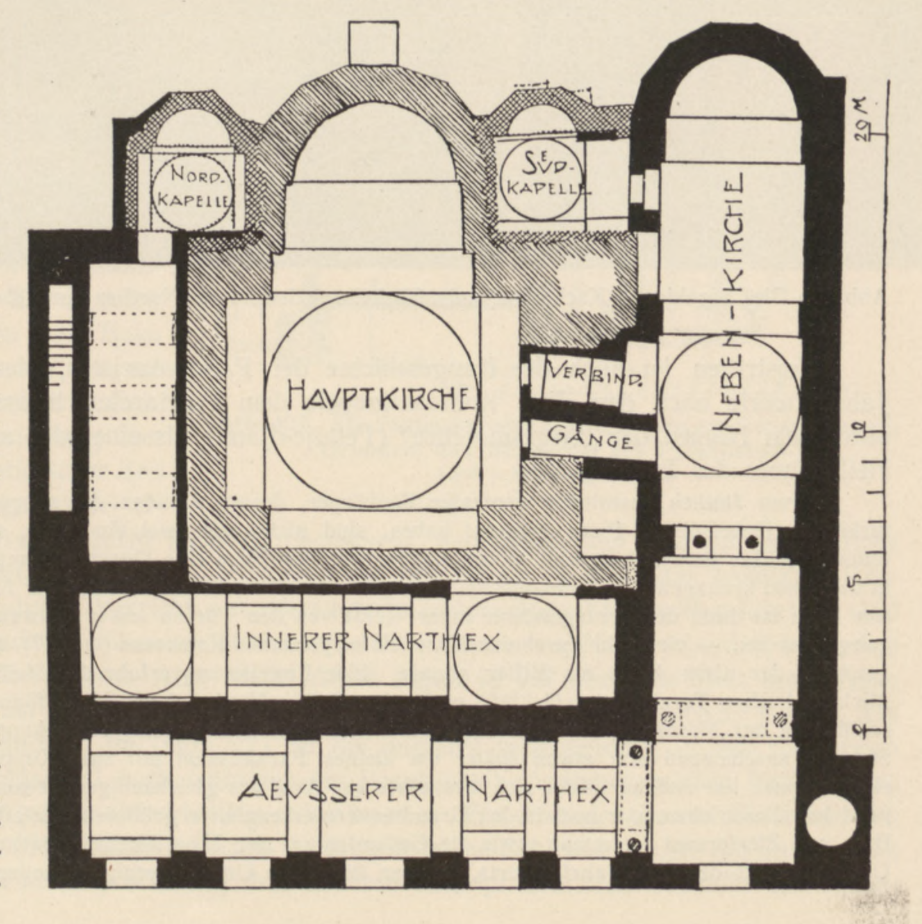




Abb. 406. Die Chorakirche (Kachrije-djami), Blick durch den inneren Narthex zum Nebeneingang nebst Königstür.

Umstritten ist auch die Baugeschichte der Pammakaristos, die noch fast anderthalb Jahrhunderte nach dem Fall Konstantinopels dem Patriarchat belassen blieb und seitdem unter dem Namen der „Siegesmoschee“ (Fethije-djami) als eines der angesehensten kleineren Heiligtümer des Islam gilt.

Ihrem ähnlich gestalteten zentralen Baukörper, dessen Apsiden der ausgebauten und überkuppelten türkischen Gebetsnische Platz gemacht haben, sind nicht nur zwei Vorhallen, sondern auch (niedrigere) tonnengewölbte Seitenschiffe und in der Längsachse des Naos eine Quertonne angeschlossen, während sich in die Ecken kreuzgewölbte Raumabschnitte eingliedern (Abb. 407). Diesem, einer Kuppelbasilika entsprechenden Kern ist dann der kreuzgewölbte innere (erst von den Türken seiner Ostwand beraubte) Narthex vorgelegt worden, — vielleicht durch den Kuropalates Johannes Komnenos († 1067), den eine in Kopie erhaltene Inschrift der alten Apsis als Stifter nannte. Eine Erweiterung erfuhr das Heiligtum endlich noch durch Michael Glabas Tarchaniotes († 1315) und seine Gattin Maria mittels Hinzufügung eines weiteren Nebenschiffes an der Nordseite, das über dem östlichen Eckraum eine kleine Nebenkuppel trägt, während auf der Südseite anscheinend erst etwas später ein kleines Paraklission mit zwei Kuppeln die Hälfte der Flucht eingenommen hat und an dieses sich westwärts ein Arm des gleichzeitigen Exonarthex anschließt (anscheinend hat dieser einen nur noch in den Grundmauern erkennbaren größeren ersetzt). Die Anwendung älterer Bau- und Zierformen (s. unten) sowie die Gesamtanlage der Hauptkirche verraten in ihr eine Gründung der Übergangszeit des 7./8. Jahrhunderts, an der der erste Umbau wenig verändert zu haben scheint. Den

vollentwickelten Baustil des späten Mittelalters zeigt hingegen das Paraklission sowohl in seinem inneren hohen Aufbau mittels des Vierstützensystems (das nördliche Säulenpaar hat einer türkischen Spitzbogenarkade Platz gemacht) wie auch in der dekorativen Behandlung der Apsidenanlage mit dreifacher Blendnischenreihe und der südlichen Außenmauer mit ihrer rhythmisch verteilten Fensterarchitektur (Abb. 406). Ihre Rundbogen haben freilich durch die Türken einen gespitzten Abschluß erhalten, und der Schichtwechsel ist von der Tünche zugedeckt worden, nicht aber die über die ganze Mauer hinlaufende Stifterinschrift.



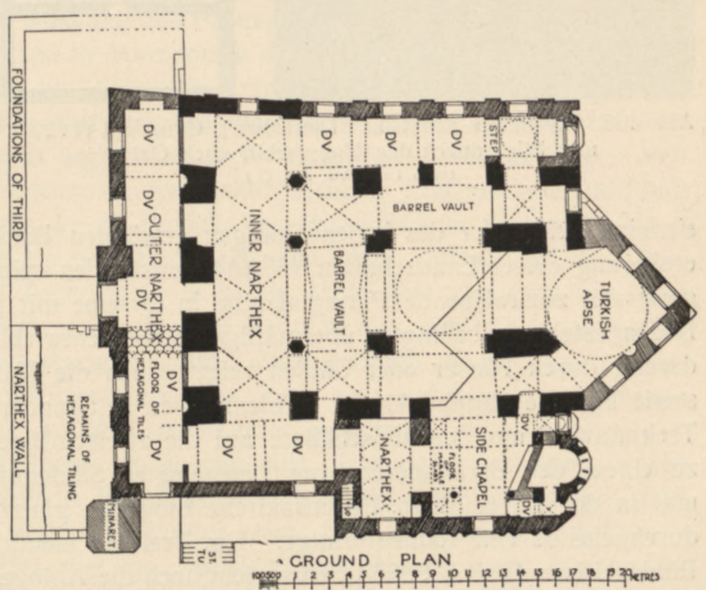


Abb. 407. Die Pammakaristos (Fethije-djami) in Konstantinopel, Grundriß und Südansicht des Paraklission. (nach v. Millingen, a. a. O.).

Daß der Zusammenhang der Architekturentwicklung durch den Bildersturm keine wirkliche Unterbrechung erfahren hat, beweist am schlagendsten das Fortleben der reinen Basilika neben der Kuppelkirche während des ganzen ersten Jahrtausends und noch weit über dieses hinaus. Überall, wo beschränkte Mittel die kostspielige Kuppelanlage verboten, während das Bedürfnis nach einem Gebäude von größerem Fassungsvermögen vorlag, hielt man nach wie vor am basilikalen Bautypus fest. Die ziemlich häufigen Darstellungen von Basiliken in den Miniaturen verraten, wie vertraut er den Byzantinern blieb. Eine folgerichtige Entwicklung über die schon in altbyzantinischer Zeit (bzw. in der Übergangsepoche) erreichte Stufe hat er freilich nicht mehr durchgemacht, wenngleich hier und da eine örtliche Fortbildung. Erscheint schon in der Sophienkirche von Nicäa (S. 402) das basilikale Bauschema unter vollständigem Verzicht auf die Säule in reinem Ziegelbau durchgeführt, so sind doch auch manche Säulenbasiliken von kleinerem Maßstabe noch später entstanden, besonders auf dem taurischen Chersonnes. Aber selbst Athen besaß in der noch um Mitte des vorigen Jahrhunderts erhaltenen Kirche des Apostels Philippus u. a. m. solche einfachere Bauten aus dem 8. und 9. Jahrhundert. Im Jahre 871 ist die ungleich bedeutendere, in den Bauformen des Backsteins gehaltene und noch während der Frankenzeit wiederhergestellte Basilika des Täufers Johannes Mangutis laut Inschrift gestiftet worden. Ein schmales Querschiff schiebt sich in der Panagia i Porta (Thessalien) zwischen die dreigliedrigen Säulenstellungen des Langhauses und das dreiteilige Bema ein, während dem ersteren eine quadratische Vorhalle mit bedeu-

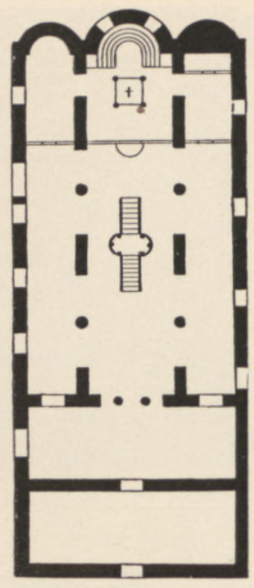



Abb. 408. Basilika in Kalabaka (Thessalien), Grundriß (1:500) und Blick durch das Hauptschiff nach Osten (nach Lampakis, a. a. O.).

tenden, auf den kreuzförmig verteilten Schildbogen und 16seitigem Tambour aufruhender Kuppel vorgebaut ist. Das wohlerhaltene Templon mit seinen verknoteten Doppelsäulen und Mosaikikonen (s. 5. Kap.) weist in das 12. Jahrhundert als späteste Entstehungszeit dieser eigenartigen Anlage.

Die Pfeilerbasilika besaß augenscheinlich eine weite Verbreitung in Kleinasien. So wurde eine solche auf den Grundmauern und mit Verwendung von Werkstücken einer älteren Anlage in Aladja-Jaila (Lykien) laut Inschrift im Jahre 812 neben einer kreuzdurchsetzten Memoria (S. 391) erbaut (erhalten ist nur die nördliche Pfeilerreihe nebst Obermauer). Auch im Innern Kleinasiens mögen einzelne Denkmäler des bodenständigen gewölbten Basilikentypus (S. 402) erst nach Wiedereroberung dieser Landschaften (S. 364) entstanden sein, und bildet die wohl noch der Übergangszeit zuzuweisende Panagiakirche in Gereme mit ihren Säulenstellungen (und durch die Bodengestaltung bedingter übermäßiger Breitenentwicklung) eine Ausnahme. Basilikale Gliederung durch Pfeiler oder Säulen zeigen auch die Kaleklisse in Selme (mit Stützenwechsel) sowie kleinere kappadokische Höhlenkirchen in Soandere, während ebenda sich dieselbe in der Tschanawar- und Karabaschklisse auf die zweischiffige Anlage beschränkt, in der Beliklisse zu einem den drei Apsiden breit vorgelegten Säulenumgang erweitert, in der Doghaliklisse und in der einschiffigen Barbarakirche hingegen gänzlich fortfällt. Die Gewölbebildung ist durchgehends eine tonnenförmige. Der breiten Grundrißbildung der jüngsten Basiliken von Bimbirkilisse (Teil I, S. 234) entspricht noch die Anlage der Hauptkirche des Stylosklosters im Latmos, von der fast nur noch die Grundmauern mit einer einzigen halbrunden Apsis sowie neun gewölbte Grabkammern erhalten und in der wohl drei Pfeilerstützen jederseits vorauszusetzen sind. Bei beträchtlicherer Längserstreckung besaß ein kleinerer Bau mit dreiteiligem kreuzgewölbtem Narthex und dreiseitiger Apsis nur zwei solche. Die Einwölbung des Hauptschiffs mit einer Tonne ist weder bei ihm noch für einen anscheinend auf die Latmosklöster beschränkten Typus des Langhauses mit zwei bis vier gewölbten querschiffartigen Seitenkapellen einwandfrei festgestellt, doch kommt sie mehrfach bei kleineren einschiffigen Bauten mit angeschlossener, meist halbkreisförmiger Apsis vor.

Gelegentlich ist auch ein Ausgleich zwischen beiden Systemen versucht worden. So werden in der am Fuße der Meteoraberge gelegenen altersgrauen Kirche von Kalabaka in Thessalien (Abb. 408) die Scheidemauern der drei Schiffe von doppelten Bogenstellungen mit je einer tragenden Säule durchbrochen. Ihr Langhaus, in dem ein noch vollständiger mittelbyzantinischer Ambon seinen ursprünglichen Platz wahrt, ist zweifellos lange vor dem 14. Jahrhundert ausgeführt worden, aus dem die Wände des Narthex urkundliche Angaben aufweisen

und noch zum Teil ihre Ausmalung herrührt. Ins 10. Jahrhundert fällt mit Sicherheit die Erbauung oder Erweiterung des Protaton in Karyäs, der Mutterkirche der Athosklöster, durch den heiligen Athanasios. Ihre Gliederung unterscheidet sich von der aller vorerwähnten Denkmäler und nähert sich darin dem zentralen Bauschema, daß in der Mitte der Zwischenwände mächtige Bogen eingeschnitten sind und in den Seitenschiffen durch Quermauern anschließende Kreuzarme von den Eckräumen abgegrenzt werden. Doch war die Kirche, die noch manche Restauration durchgemacht hat, augenscheinlich jederzeit flach gedeckt, da das Mittelquadrat wegen mangelnder Widerlager nie eine Kuppel getragen haben kann, wenn sich auch der teilweise erneuerte Lichtgaden des Mittelschiffs nur wenig über die Dächer der hohen Seitenschiffe erhob. Vom konstruktiven Standpunkt ist das Protaton daher durchaus als Basilika anzusehen. Ihre Apsiden bewahren noch den halbrunden Abschluß.

Die kräftigste Entfaltung nahm um dieselbe Zeit der Basilikenbau in Backstein im aufblühenden bulgarischen Nachbarreich. Galt es doch hier weniger architektonisch bedeutende als großräumige Anlagen mit immerhin beschränkten Mitteln zu schaffen. Aber sicher waren es byzantinische Baumeister, die gegen Ausgang des 10. und im Anfang des 11. Jahrhunderts für den Zaren Samuel auf der Insel Prespa in Mazedonien die große und in der neuen Hauptstadt Ochrida die Sophienkirche erbauten und dabei den Typus der gleichnamigen Basilika von Nicäa (S. 402) zur Anwendung brachten. Der erstgenannte Bau hat wieder die Kuppeln über den Nebenräumen des Bema, überdies aber sogar Emporen. Als nächste Vorbilder mögen ähnliche ältere Kirchen gedient haben, die schon in den vorhergehenden Jahrhunderten auf bulgarischem Boden gegründet worden waren, wie die Basilika von Mesembria am Schwarzen Meer.

Das Fortbestehen der basilikalen Baugestaltung ist nicht ohne Einfluß auf die allgemeine Entwicklung der byzantinischen Architektur im hohen Mittelalter geblieben. In einer Reihe von Baudenkmälern spricht sich unverkennbar der Gedanke aus, dem Viertonnensystem der Kreuzkuppelkirche eine stärkere Streckung zu geben. Zwar gehören die erhaltenen Gründungen dieses Typus durchweg dem nichtbyzantinischen Osten an, — wenigstens begegnen uns auf griechischem Boden verwandte Anlagen erst in einer jüngeren Epoche (s. unten), — aber die verschiedenen Punkte oder Gebiete, wo er ungefähr gleichzeitig aufkommt, waren durch geographische Lage und geschichtliche Bedingungen so weit von einander getrennt, daß keines von ihnen als sein Stammland angesehen werden kann. Daß er vielmehr von Byzanz ausstrahlt, davon vermag uns vor allem die von Jaroslaw dem Weisen nach Angabe der Chronik von Nowgorod im Jahre 1037 gegründete Sophienkathedrale von Kiew zu überzeugen, in deren Mosaikschmuck der reinste byzantinische Stil hervortritt (s. 5. Kapitel). Der russische Großfürst wird zugleich mit den Mosaizisten auch die Bauleute, wie alle kulturfördernden Kräfte, deren sein Reich bedurfte, aus Konstantinopel berufen haben.

Der alte Kern des Baues ist noch wohlerhalten, aber im 17. Jahrhundert auf beiden Seiten vergrößert und gleichzeitig die verfallene Frontseite erneuert worden. Er besteht nur aus den fünf mittleren Schiffen, die westwärts um je zwei Joche über das gleichschenklige Kreuz verlängert sind, und den ihnen angeschlossenen mit Ausnahme der dreiseitigen Hauptapsis durchweg mit halbrunden Apsiden ausgestatteten Altarräumen. Über jenen läuft eine Empore herum, die nur die Kreuzarme und noch ein Joch des Hauptschiffes frei läßt (Abb. 409). Während aber die Innenarchitektur noch heute ein stilvolles Gesamtbild darbietet (s. 5. Kap.), das von dem gleichen Zuge des Emporstrebens beherrscht wird, wie andere Denkmäler des 10. und 11. Jahrhunderts (S. 456 u. 462), und sich nur die moderne Einrichtung für den Kult dem Auge störend aufdrängt, ist die Außenansicht ganz und gar durch die späteren Zutaten — dazu gehören mehrere Zwiebelkuppeln — verändert worden.

Dem griechischen Einfluß hatte sich auch Armenien und Grusien unter der kraftvollen Dynastie der Bagratiden schon gegen Ausgang des ersten Jahrtausends erschlossen und den

mittelbyzantinischen Baukanon in seiner dem Langhaus angeglichenen Abart aufgenommen. Ihre frühesten noch teilweise dem 10. Jahrhundert entstammenden Gründungen, vor allem die (1010 vollendete) Kathedrale von Ani, der alten Hauptstadt Armeniens, und die eher noch jüngere Kirche von Pizunda lassen die Kreuzarme im Aufbau kräftig hervortreten, trägt doch die erstere sogar den Namen der Kreuzes-

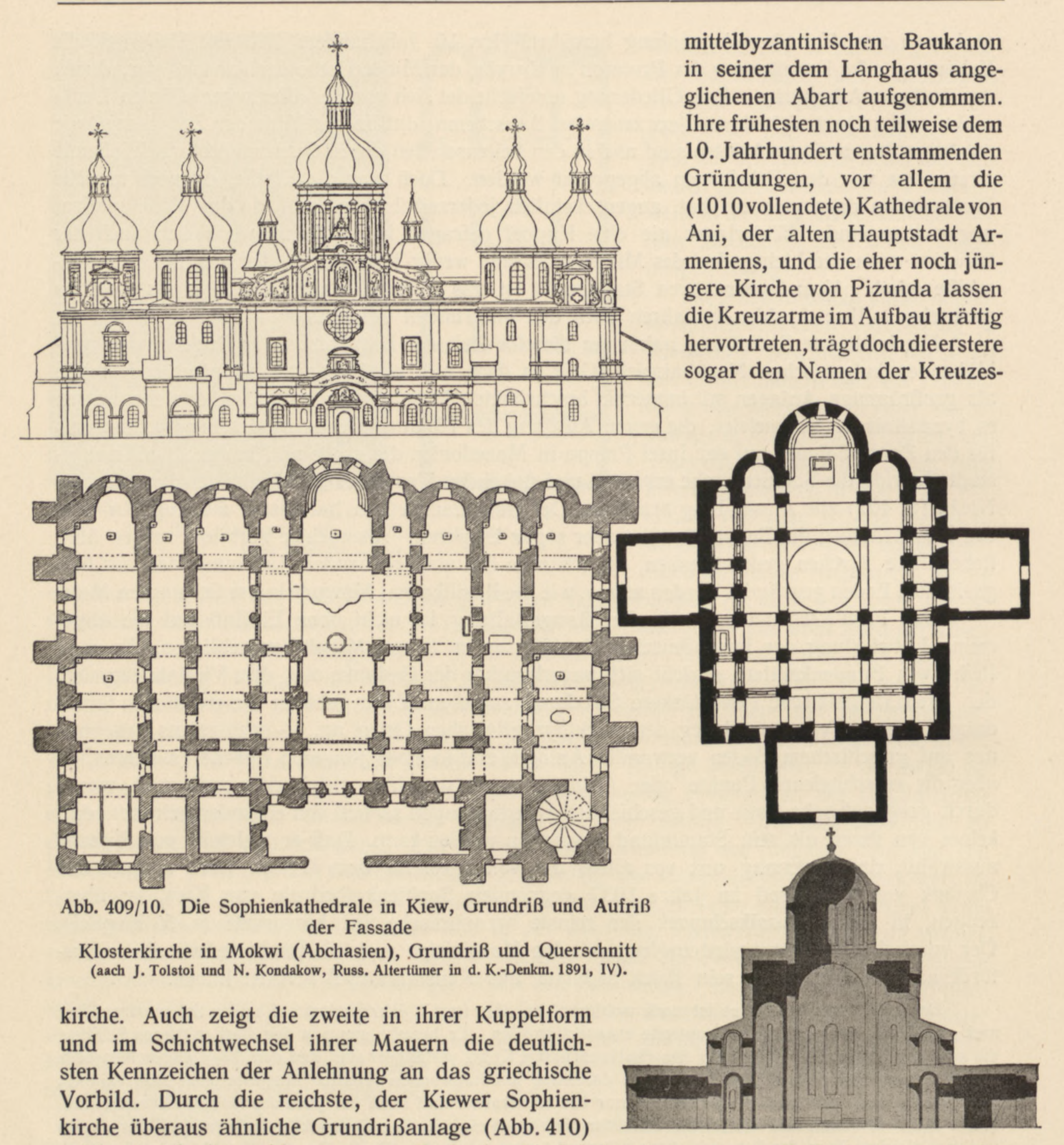


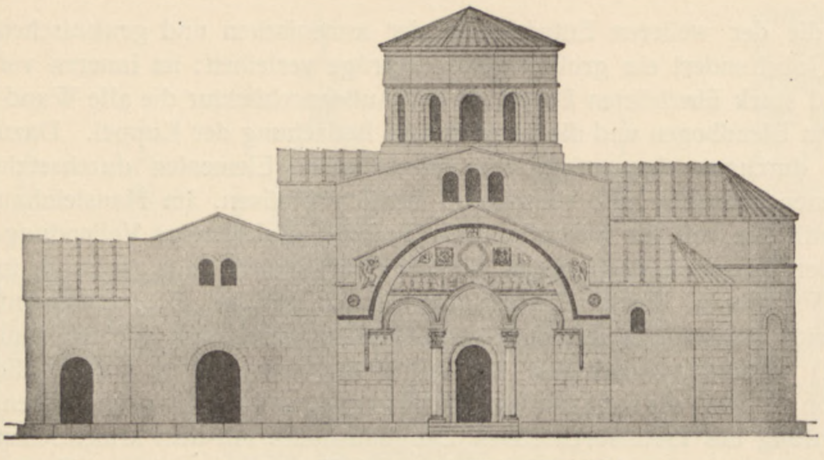
Abb. 409/10. Die Sophienkathedrale in Kiew, Grundriß und Aufriß der Fassade
Klosterkirche in Mokwi (Abchasien), Grundriß und Querschnitt
(nach J. Tolstoi und N. Kondakow, Russ. Altertümer in d. K.-Denkm. 1891, IV).

kirche. Auch zeigt die zweite in ihrer Kuppelform und im Schichtwechsel ihrer Mauern die deutlichsten Kennzeichen der Anlehnung an das griechische Vorbild. Durch die reichste, der Kiewer Sophienkirche überaus ähnliche Grundrißanlage (Abb. 410) zeichnet sich die wohl erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts erbaute Kathedrale von Mokwi in Abchasien aus, eine Übereinstimmung, die sich sogar auf das Vorhandensein einer umlaufenden Empore erstreckt. An ihr und vollends an dem fast noch großartigeren Bau von Kutais (schon um 1003 bestehend), den aber erst Bagrat IV. († 1072), der Schwiegersohn des Kaisers Romanos Argyros, vollendet haben soll, gewinnen jedoch gewisse einheimische

Motive das Übergewicht, die der weiteren Entwicklung der armenischen und grusinischen Baukunst im 11. und 12. Jahrhundert ein großartigeres Gepräge verleihen: im Inneren vor allem die Bündelpfeiler und stark überhöhten Bogen, in der Außenarchitektur die alle Wandflächen überziehenden hohen Blendbogen und die kegelförmige Bedachung der Kuppel. Dazu kommt schon in Ani eine durchaus eigenartige, von orientalischen Elementen durchsetzte plastische Außen- und Innendekoration mit vorwiegend textilen Motiven. Im Hausteinbau erreicht dieser Architekturstil eine von der byzantinischen Technik unabhängige Vollendung. Plan und Konstruktion aber bewahren noch länger dieselben basilikalen Züge (so z. B. in Bedia, Lechne, Chopi, Nikorzminda, Gelati, Ertozminda u. a. m. bis ins 15. Jahrhundert und noch später), denen sich gelegentlich manche Besonderheiten beimischen, wie die (nur im Innern wahrnehmbaren) apsidalen Abschlüsse der seitlichen Kreuzarme in Kutais, die wohl eher in älterer Tradition (S. 395) als in byzantinischen Anregungen ihren Ursprung haben.

Daß hier eine Vermittlung des kreuzdurchsetzten Langhausbaues mit dem armenischen Typus des Tetrakonchos (S. 395) stattgefunden hat, wird durch die Entstehung mehrerer Heiligtümer, welche sichtlich von dem letzteren abstammen, im hohen Mittelalter bestätigt. Dem 10. Jahrhundert gehören noch die anscheinend in Nachbildung der (kaum viel älteren) Kirche der hl. Ripsime in Etschmiadsin erbaute Zionkirche in Ateni sowie diejenige des Klosters Martwili mit ihrer ziemlich übereinstimmenden Baugestaltung. An das mächtige, durch kleine Ecknischen erweiterte Kuppelquadrat schließen sich hier wie dort beiderseits nur wenig, in der Hauptachse hingegen beträchtlich über den Halbkreis verlängerte Apsiden an, während in den Ecken rechteckige Nebenräume eingeschoben sind und in Martwili noch ein Narthex zugefügt ist. Eine ziemlich entsprechende Raumgliederung unter Verzicht auf die apsidale Bildung der Kreuzarme zeigt der im 11. Jahrhundert, wenn nicht noch später, entstandene, außen rechteckig abgeschlossene Backsteinbau in Dranda. Aber nur in seiner Technik und in der Hinzufügung dreiseitiger Nebenapsiden scheint er byzantinischen Einfluß zu verraten. Kommt doch in der griechischen Kunst des Mittelalters der tetrakonche Bautypus nirgends zu kräftiger Entwicklung. Vereinzelte Beispiele desselben, wie die kleine, unter den Johannitern mit gotischen Anbauten versehene Kurma-Medresseh auf Rhodos, deren hoher, mit schlanken Blendnischen geschmückter Tambur ihre Entstehung vor dem 2. Jahrtausend auszuschließen scheint, oder die Zwölfapostelkirche in Athen (S. 395) — vielleicht ein Neubau auf alten Grundmauern —, deren Bautechnik und Ziegelornamentik ins 11./12. Jahrhundert weist, besagen nichts dagegen. Gleichwohl sah noch die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts in Byzanz selbst einen tetrakonchen Typus als Stiftung Marias, der Tochter des ersten Paläologen Michael († 1282), entstehen. Die sogen. Panagia Muchliotissa im Phanariotenviertel ist andrerseits nach dem Schema der Zweisäulenkirchen angelegt, da nur zwischen den seitlichen Apsiden und der Westapsis Pfeilerstützen frei aufgestellt sind. Die letztere ist überdies durchbrochen, und dem Tetrakonchos sind auf dieser Seite ein Narthex mit Tonnengewölbe und zwei Nebenkuppeln vorgelegt (die nördliche Apsis ist hingegen einem späteren zweischiffigen, mit Kreuzgewölben gedeckten Anbau zum Opfer gefallen). Also dürfte die byzantinische Baukunst diesen Typus seit altchristlicher Zeit mit der armenisch-kaukasischen (S. 395) gemein haben.

In dem sich gleichbleibenden struktiven Grundschema der Kreuzkuppelkirche, wie es in den Kaukasusländern und in Kiew vorliegt, dürfen wir einen von der byzantinischen Kunst des 10. Jahrhunderts geschaffenen, zwischen Zentral- und Langhausbau vermittelnden Bautypus erblicken, dessen Denkmäler auf dem Boden Konstantinopels gerade so, wie der Schöpfungsbau des Achtstützensystems, mit den großen Stiftungen jener Epoche (S. 460) untergegangen



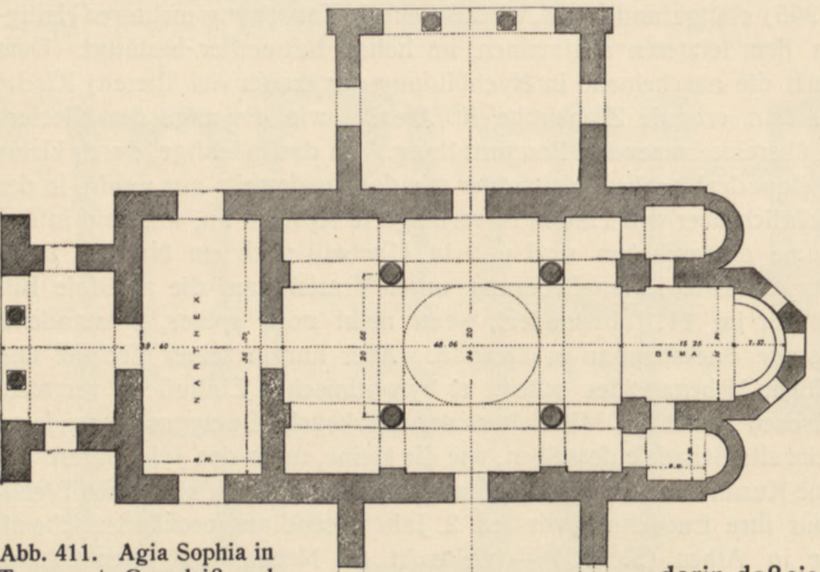


Abb. 411. Agia Sophia in Trapezunt, Grundriß und Aufriß der Südseite (nach Ch. Texier und G. Poplewell Pullan, Byz. archit. 1864).

sind. Auf halbem Wege, den der griechische Einfluß nach dem Osten nahm, finden wir ihn bereits im ältesten Heiligtum von Trapezunt wieder, in der sogenannten Panagia Chrysokephalos, die schon durch den Metropoliten Basilius (914 n. Chr.) zweifellos auf Grund der bis heute bestehenden Plangestaltung an Stelle eines älteren Baues errichtet wurde, wenngleich ihre letzte Erneuerung erst in die Zeit nach der Begründung des pontischen Komnenenreiches (1204 n. Chr.) fallen mag. Ihre dreischiffige Anlage deckt sich im wesentlichen mit dem entsprechenden Kern der Kiewer Sophienkathedrale, spiegelt also wohl das gleiche Vorbild (vielleicht die Nea in vereinfachtem konstruktivem Aufbau) wieder. Schon darin, daß sie eine umgreifende Empore besitzt, unterscheidet sie sich von den augenscheinlich nach ihrem Muster unter armenischem Nebeneinfluß erbauten Neugründungen der Kaiser von Trapezunt, unter denen die Sophienkirche (Abb. 411), seit 1660 Moschee (Kapu-Meidan-Djuma), die übrigen (Agios Eugenios, A. Basilios u. a. m.) an Monumentalität überragt. Auf das zweite Westjoch hat man in ihnen meist verzichtet, dafür aber dem ersten in allen drei Schiffen sowie dem östlichen Kreuzarm und den anliegenden kreuzgewölbten Eckräumen eine größere Erstreckung gegeben. Diese Kirchen weisen andrerseits manche ihnen eigentümlichen Züge auf, wie die Verkleinerung des Kuppelquadrats durch vorkragende Bogen oder den Tragepfeilern vorgelegte Pilaster, dazu eine ihnen mit den grusinischen Bauten gemeinsame Vorliebe für Seiteneingänge mit außen angebauten Vorhallen, halbrunde Nebenapsiden, Tonnen- und Kreuzgewölbe. Die geringere Spannung der Kuppel gestattet die Verwendung eines mäßig hohen, meist 12 bis 16-seitigen Tamburs. In der Kirche der hl. Anna, einem frühen Bau unbestimmter Entstehungszeit, hat man auf die Kuppel verzichtet und auch das Hauptschiff — vielleicht älterem

Brauch (Teil I, S. 233/4) gemäß — mit einer durch ein Säulenpaar gestützten Tonne eingewölbt. Die Technik wird mit Ausnahme der Wölbungen und Bogen, wie im Kaukasus und Armenien, durch den Haustein bestritten. Blendarkaden und figürlicher oder ornamentaler Reliefschmuck der Mauern sowie manche älteren Kapitellformen bilden den lokalen Einschlag in diesem Baustil.

Unter allen Neugestaltungen, die das 10. Jahrhundert hervorgebracht hatte und die sich in späteren Ausläufern noch durch das ganze Mittelalter hindurch fortpflanzen, geht in Byzanz selbst schließlich doch das Vierstützen- (bzw. Kreuzkuppel-)system in rein zentraler Anlage siegreich hervor. Die entschiedene Bevorzugung desselben beginnt in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts mit dem Emporkommen der Komnenen, unter denen sich alle Kräfte der byzantinischen Kultur neu beleben. Das allgemeine Streben nach Verfeinerung der Bildung und des Geschmacks spricht sich auch in der Architektur dieser Epoche aus. Die vorherrschende Technik des Schichtwechsels wird noch mehr in bewußt dekorativem Sinne gehandhabt und unterstützt die harmonische und malerische Wirkung der Kirchen des ausgehenden 11. und des 12. Jahrhunderts mit ihren vermehrten Nebenkuppeln und den offenen Vorhallen, die man der Front und gelegentlich auch den Seitenmauern des Baues anzuschließen liebte. Sie nehmen den Charakter des Zierlichen an, um so mehr als man sich in der Regel mit kleineren Verhältnissen zu begnügen pflegte. Unter den Denkmälern dieser Richtung steht wohl der Entstehungszeit nach wie hinsichtlich der künstlerischen Wirkung die herkömmlicherweise meist für die Stiftung des Konstantinos Lips (S. 456) angesehene sogenannte Theotokos (Kilisse-djami) an der Spitze (Abb. 412). Mag nun in ihr eine der vier Theodoroskirchen Konstantinopels oder die der heiligen Anastasia zu erkennen sein, wie von anderer Seite angenommen wurde, so haben wir doch in der Hauptsache einen der Kachrije-djami ungefähr gleichaltrigen einheitlichen Bau vor uns (nicht etwa, wie lange geglaubt wurde, eine im 12. Jahrhundert wiederhergestellte Gründung des zehnten).

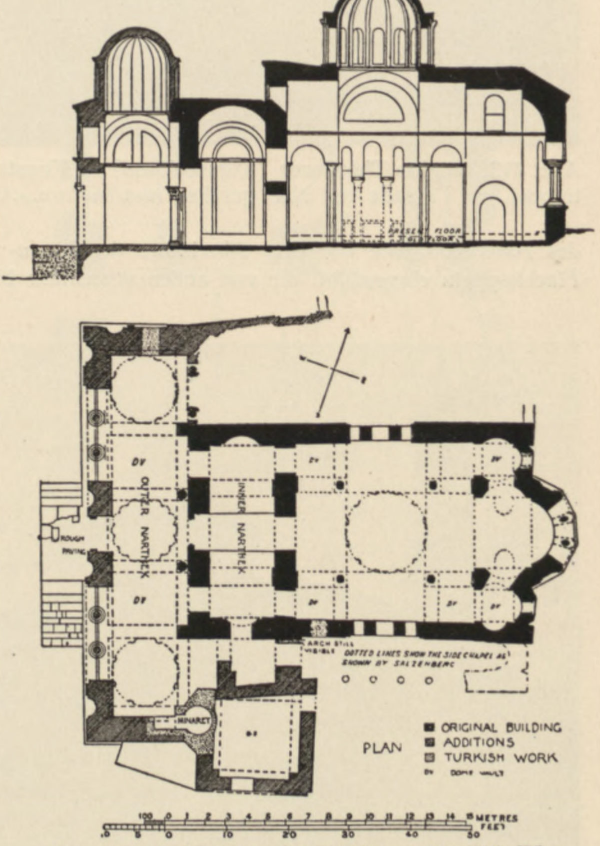


Abb. 412. Agios Theodoros (Kilisse-djami) in Konstantinopel, Grundriß und Längsschnitt (nach v. Millingen, a. a. O.).

Zwar behauptet er augenscheinlich die Stelle eines älteren Heiligtums, aber die von Salzenberg aufgenommenen Grundmauern eines niedergelegten Außenschiffs mit Apsis an seiner Südseite und die über den Innenarthex vortretenden Flügelbauten, von denen der nördliche mit dem Gebäude nur lose zusammenhängt, deuten darauf hin, daß der Neubau jedenfalls eher eine Verkleinerung als eine Erweiterung der älteren Kirche bedeutete, von der kaum mehr als ein paar Mauerzüge darin erhalten sein mögen. Die letztere könnte eine halbbasilikale Anlage gewesen sein, deren Südschiff man als seitlichen Narthex bewahrte, während das nördliche gänzlich beseitigt wurde, ein Vorgang, der mit der noch späteren Wiederherstellung der sogenannten Kalender-djami (S. 389) eine gewisse Ähnlichkeit hätte. Daß sich der Naos nach Süden in einer



Abb. 413. Agios Theodoros (Kilisse-djami) in Konstantinopel, die Fassade von NW. gesehen (nach Gurlitt, a. a. O.).

offenen, erst von den Türken vermauerten doppelten Säulenstellung öffnete, unterliegt wenigstens keinem Zweifel (ein älterer Plan von Texier weist gar beiderseits Außenschiffe auf). Andrerseits liegt kein Grund vor, den breiteren Exonarthex für eine noch jüngere Zutat zu halten. Seine dreiteiligen offenen Arkaden sind mithilfe zweier flankierenden Nischen mit dem traditionellen fünffachen, auf das fiktive Obergeschoß beschränkten und mit dem (möglicherweise noch in byzantinischer Zeit umgestalteten) Gewölbesystem zusammenhängenden Blendbogenschmuck der Fassade (S. 452) geschickt vermittelt (Abb. 413). Sie weisen — vielleicht infolge der türkischen Restauration, während der Salzenberg ihre Verdeanticoschranken verschwinden sah, die jetzt durch andere Brüstungsplatten ersetzt sind, — über den Säulen teilweise altbyzantinische Kapitelle auf. Der Schichtwechsel greift hier bereits auf die Keilsteinfügung der Bogen über. Die Innenarchitektur der gesamten Kirche ist mit ihren gestelzten Bogen und hohen Kuppeln, die im Exonarthex noch zu Salzenbergs Zeit zum Teil mit Mosaikornament ausgelegt waren (die in neuerer Zeit statt der Säulen eingesetzten Pfeilerstützen der Kuppel ausgenommen), in vollkommen gleichartigem Stil durchgeführt. Der zwölfseitigen Hauptkuppel fehlen nicht einmal die (in Salzenbergs Aufnahme nur versehentlich weggelassenen) flachen Rippen. Die Eckräume des Naos sind, wie die drei Abschnitte des Innen- und die beiden zwischenliegenden des Exonarthex, mit Flachkuppeln eingewölbt, die von außen unsichtbar bleiben. Dem Neubau gehören endlich auch die Apsiden an, von denen die große bereits den in der Komnenenzeit beliebten fünfseitigen Abschluß und ein dreiteiliges Fenster in Umrahmung durch eine gefällige Blendnischendekoration zeigt.

Abb. 414. Pantepoptu (Eski-Imaret-Djami) in Konstantinopel, Südwestansicht (nach Gurlitt, a. a. O.).

Seine nächsten Verwandten in Plangestaltung und Aufbau findet das eben betrachtete Denkmal in der heutigen Eski-Imaret-djami (Abb. 414), in der man wegen ihrer weithin sichtbaren Lage mit gutem Grunde die von Anna Dukäna gegründete Klosterkirche des „Allüberschauenden“ Christus (Pantepoptu) wiedererkennt, und in der von den

Türken unter Beseitigung der Säulenstützen in eine Moschee umgewandelten kleinen Achmed-Pascha-medjid, über deren Entstehungszeit und Benennung noch ein gewisses Dunkel schwebt, wenngleich in ihr mit einiger Wahrscheinlichkeit die (erst später erwähnte) Kirche des Johannes in Trullo vermutet wird. Gleichwohl weist sie noch halbrunde Apsiden auf. Freilich kommen weder diese noch jene der sogenannten Theotokos an Schönheit der Raumeinteilung und an Leichtigkeit der Bauglieder gleich, wie sie auch ein einfacheres Gewölbesystem ohne alle Nebenkuppeln besitzen. Dafür trägt die doppelte Vorhalle der ersteren über dem Innennarthex ein Gynaikeion mit dreifacher Bogenstellung zum Naos und guter plastischer Dekoration der Brüstungen.

Die höchste Steigerung ins Monumentale erfährt der Bautypus erst im 12. Jahrhundert. Seine Entwicklung erreicht ihren Gipfel in der großen Kirche des Pantokratorklosters, der

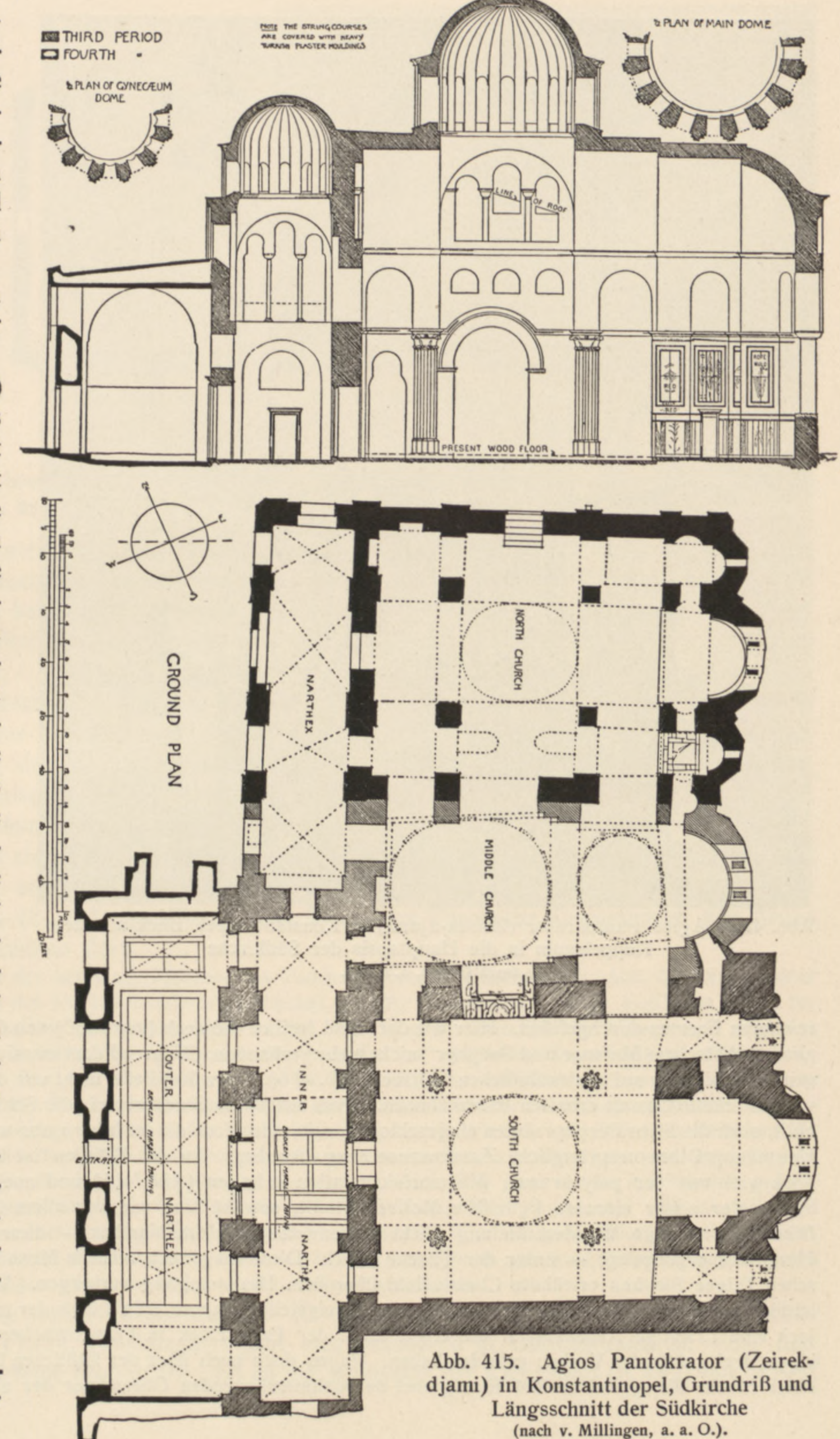


Abb. 415. Agios Pantokrator (Zeirekdjami) in Konstantinopel, Grundriß und Längsschnitt der Südkirche (nach v. Millingen, a. a. O.).



Abb. 416. Agios Pantokrator (Zeirek-djami) in Konstantinopel. Blick aus dem Kuppelraum in die Hauptapsis der Südkirche
(nach Gurlitt, a. a. O.).

heutigen Zeirek-djami. Johannes Komnenos († 1143) und seine Gattin Irene haben sie gestiftet und zu ihrer Ruhestätte bestimmt. Ihr Sohn Manuel († 1180), der ritterlichste, abendländischem Wesen zugeneigte Kaiser des byzantinischen Mittelalters, ließ wohl erst die Nordmauer durchbrechen und für sich ein besonderes mit Apsis und zwei Kuppeln ausgestattetes Mausoleum anbauen, das zugleich das Hauptheiligtum mit der älteren, parallel gelegenen (nach Süden geöffneten) Nordkirche in Verbindung setzt.

Das konstruktive System stimmt in beiden Bauten (Abb. 415) überein, aber es ist in der Gruftkirche seiner kaiserlichen Eltern nicht nur in größerem Maßstabe, sondern auch in reicheren Formen durchgeführt. Hier wie dort sind freilich die noch (vor 1550) von Gyllius gesehenen Säulen „von thebaïschem Marmor und Porphyr" nicht mehr vorhanden. Während dort massive Pfeiler die Kuppel tragen, ruht sie hier auf säulenähnlichen Stützen (Abb. 416), deren Kapitelle nicht vor dem 18. Jahrhundert ihre verschnörkelte Gestalt erhalten haben können. Doch mögen im Stuckbewurf, der Schaft und Säulenhaupt umhüllt, noch die alten Porphyrsäulen eingeschlossen sein. Hat doch die im Innern nur wenig überhöhte 16seitige Hauptkuppel ihre ursprüngliche Zusammensetzung bewahrt. An den Wänden ist besonders im Altarraum noch viel von der polychromen Marmorinkrustation erhalten (Abb. 416) und noch mehr vom Mosaikfußboden, der sogar einzelne figürliche Motive enthält, sowohl hier wie vor allem im Mausoleum Manuels. Dieselbe prächtige Wandvertäfelung blickt stellenweise auch im Narthex — dieser ist ausschließlich der Hauptkirche vorgelegt — unter der Tünche durch. Diese mag noch manche Mosaiken, wie das vom russischen Pilger Stephan erwähnte Christusbild über dem Haupteingang verbergen. Während die innere Vorhalle in unveränderter Zusammensetzung eine zweigeteilte Empore trägt, über der im durchgehenden Mitteljoch eine 12seitige Nebenkuppel aufsteigt, kann der Exonarthex in byzantinischer Zeit nur einen einstökkigen, frei geöffneten Vorbau gebildet haben. Ragen doch noch über der häßlichen hohen Frontmauer türkischer Mache die typischen fünf Rundgiebel der dahinterliegenden Obermauer der alten Fassade auf, deren

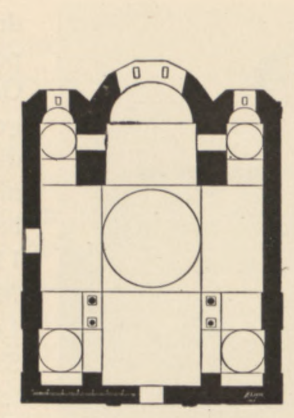




Abb. 417. Moschee in Feredjik (Thrakien), Grundriß und Südwestansicht
(nach Th. Uspenski, Bull. de l'Inst. russe d'archéol. à C-ple 1907).

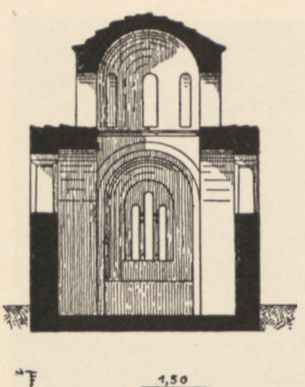
Achsen keineswegs mit den Schildbogen der ersteren zusammenfallen. Verunstaltet erscheint auch die Fassade der mit dem Mausoleum Manuels durch einen gemeinsamen Narthex verbundenen Nordkirche. Ihre Kuppel ist augenscheinlich erneuert, die 16- und die 24 seitige (ovale) des Mittelbaues hingegen wohlerhalten. Viel reiner als die Westfront hat die Ostseite der beiden Kirchen ihr ursprüngliches Aussehen bewahrt. Die Flächen ihrer hohen, 5- und 7-seitigen Apsiden werden, soweit sie nicht Fenster aufweisen, durch zwei Reihen flacher Blendnischen belebt.

An der Pantokratorkirche allein können wir heute noch den Stand der Baukunst in Byzanz unter den ersten Komnenen ermessen. Von ihren übrigen vielgepriesenen Stiftungen besitzen wir nur spärliche Kunde bei Clavijo oder den russischen Pilgern, so von der durch Alexios I. erbauten Muttergotteskirche der Verkündigung (Kecharitomene) oder von der des Täuferklosters in Petrione (S. 461), — nicht mehr als den Namen auch von der letzten berühmten Marienkirche, der „Allbeherrscherin" (Pantanassa), die Konstantinopel unter Isaak Angelos entstehen sah, bevor dieser seine Herrschaft an die Franken verlor (1204). Hatte schon Manuel einer weiteren Vermehrung der zahlreichen Heiligtümer von Byzanz, zu der sich jeder seiner Vorläufer verpflichtet fühlte, durch ein Verbot unnötiger Kirchenbauten ein Ziel zu setzen gesucht, so trat unter den lateinischen Kaisern vollends darin ein Stillstand ein.

Bereichern läßt sich die Charakteristik der hauptstädtischen Baukunst der Komnenenzeit durch Heranziehung eines ihr eng verwandten Denkmals, in dem man möglicherweise die von Isaak Komnenes (S. 473) gestiftete Klosterkirche der Theotokos Kosmosoteira von Aenos (Thrakien) wiedererkennen darf.

Auf alle Fälle ist der heute als Moschee des Fleckens Feredjik dienende Bau (Abb. 417) nicht später als in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden, wie der Blattschmuck seiner zweifellos eigens für ihn hergestellten geschweiften Kämpferkapitelle verrät. Die Säulen, deren Schäfte älterer und ungleichzeitiger Herkunft sind, erfüllen hier paarweise die Aufgabe der westlichen Kuppelstützen, während die Hängezwickel im Osten über den als Pfeiler wirkenden Stirnseiten der seitlichen Mauern des Altarraums aufgeführt sind, so daß die Konstruktion dem Schema der Zweisäulenkirche (s. unten) entspricht. Bedeutsamer als ihre Vereinfachung erscheint aber die Ausstattung der Eckräume, von denen die östlichen als Pastophorien dienen, mit achtseitigen Nebenkuppeln (die nordöstliche ist eingestürzt) als eine der frühesten erhaltenen Nachahmungen der Kuppelgruppierung der Nea (S. 455). Von jeher dürfte der Narthex gefehlt haben, doch sind die Nebeneingänge der Fassade erst in türkischer Zeit zugemauert und ist dafür ein anderer inmitten der nördlichen Langseite durchgebrochen worden. Die schlichten Bauformen der zwölfseitigen Hauptkuppel und der Nebenkuppeln sowie der breiten Rundgiebel mit ihren Blendbogen und einem am Dachansatz umlaufenden Sägefries bieten nichts Außergewöhnliches.

Die Ausbreitung und Abwandlung der Kreuzkuppelkirche kleinen und kleinsten Maßstabes während des 11./12. Jahrhunderts läßt sich besonders in Griechenland an einer umfänglichen Denkmälerreihe beobachten. So ist der Bautypus der Kaisariani (S. 459) mit seinem



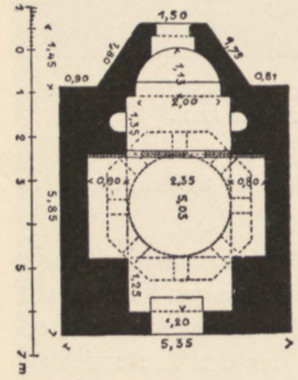




Abb. 418. Agios Soter in Plataniti (Argolis), Grundriß, Querschnitt und Südostansicht (nach A. Struck, Mittl. d. k. d. archäol. Inst. in Athen 1909).

durchgebildeten Proportions-, Stützen- und Gewölbesystem in Argolis vertreten durch die Kirchen von Chonika (Koimesis), Merbaka (Panagia) um 1140 und Areia (Agia Moni), von Bischof Leon um 1148 erbaut. Sie zeigen in ihrer Zeitfolge eine Zunahme der Ziegelornamentik, in der Mäander und Zierkreuze die Hauptmotive abgeben, innerhalb der gleichartigen Schachteltechnik über dem aus Quadern aufgemauerten Sockel, während nur an dem letztgenannten Bau die Raumgestaltung durch Vergrößerung der Vorhalle eine Steigerung erfahren hat. Auch Pfeilerstützen finden sich in kleinen Bauten in der Peloponnes vor, so z. B. in der auf quadratischem Grundriß, aus dem nur eine Mittelapsis ausladet, errichteten Kirche von Modon und in einer vielleicht schon türkischer Zeit entstammenden in Navarin (mit Flachkuppeln über den Eckräumen eingewölbt), in der eine Mauernische die Apsis ersetzt. Aber auch völlig ausgebildete Nebenkuppeln kommen bei so bescheidenen Verhältnissen und vereinfachter Raumgestaltung mitunter schon im hohen Mittelalter vor, wie z. B. an der Paläo-Episkopi in Nikli bei Tegea. Gelegentlich wurde bei sehr kleinen Abmessungen, wie sowohl in Kleinasien (S. 458) als auch in Trapezunt (A. Philippos, Evangelistria), schon früh auf Freistützen gänzlich Verzicht geleistet und die Kuppel unmittelbar über Schildbogen aufgeführt, so z. B. bei der Soterkirche in Plataniti (Abb. 418) und einer anderen in Navarin. Ungleich öfter aber begegnet uns in Griechenland der eigenartige Typus der Zweisäulenkirche, bei dem nur ein Säulenpaar im Naos vor der Eingangsseite frei aufgestellt ist, während auf der Ostseite die Mauern des Altarraumes oder ihnen vorgesetzte Pfeiler den Aufbau der Kuppel tragen. Diese Denkmälergattung umfaßt auch stattlichere Anlagen wie die Erlöserkirche von Amphissa und ist sowohl in der Peloponnes (Vurkano, Samari, Gastuni, Bollari), wie über andere Landschaften und Inseln verbreitet (Koroni, Korfu) und auch in Athen durch die Kirche des Erzengels Michael (Taxiarchos) vertreten. Gleichwohl kann sie nicht als Vorstufe, sondern nur als Abart des Vierstützensystems angesehen werden.

In Attika sind die Kirche des Asteriklosters auf dem Hymettos und die städtische der Asomaton („Körperlosen", d. h. der Engel), in der Peloponnes noch die Soterkirche und die Agia Moni zu Nauplia u. a. m. dem Stammtypus beizuzählen, die sämtlich noch im Laufe des 11./12. Jahrhunderts entstanden sind. Eigenartige Züge weisen zwei weitere zugehörige Bauten in Athen auf. Wohl die älteste von allen neben der Kaisariani (S. 459) ist die in übereinstimmender Technik nach inschriftlicher Angabe um 1050 vom Spatharokandidaten Kalomalas neu erbaute Kirche der Kriegerheiligen Theodoros (Tiron und Stratelates), die

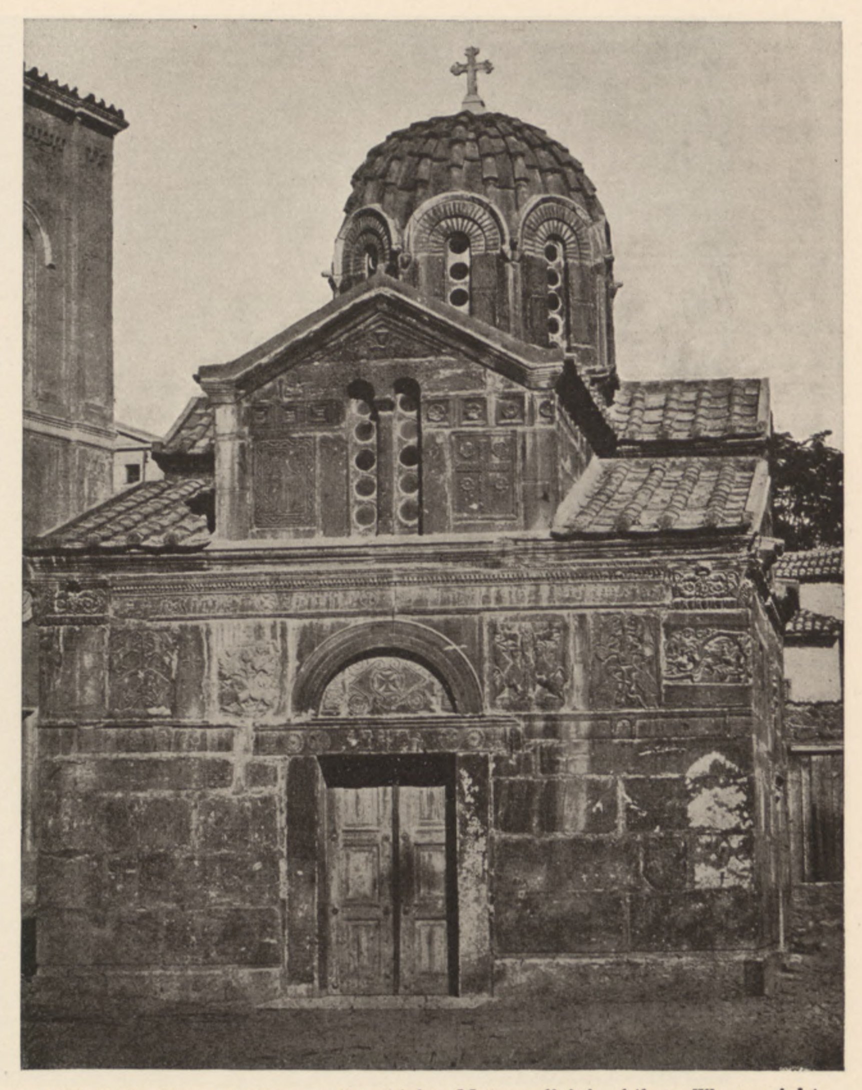


Abb. 419. Panagia Gorgopiko (kleine Metropolis) in Athen, Westansicht

einzige, in der noch Pfeiler die im Quadrat aufgestellten Säulenstützen vertreten. Die kleine Panagia Gorgopiko nimmt die Stelle eines altchristlichen, in den Tempelbezirk des Serapis eingebauten Heiligtums ein und verdankt jenen Namen ohne Zweifel einer Kopie des berühmten gleichnamigen Muttergottesbildes, das einst im Parthenon verehrt wurde.

Doch ist weder der Zeitpunkt der Aufstellung dieser Kopie gesichert, noch der Bau als ihr gleichzeitig anzusehen, zumal wenn sie vielleicht schon durch die Kaiserin Irene, eine geborene Athenerin, der Kirche geschenkt wurde. Diese erscheint zwar der Kaisariani weder in den Abmessungen (11 : 7 m) noch an architektonischem Reiz ebenbürtig, aber in ihrer konstruktiven Zusammensetzung doch so gleichartig, — auch die Kuppelträger waren Säulen (bis sie im Jahre 1833 durch Pfeiler ersetzt wurden) — daß sie jedenfalls nicht vor dem 12. Jahrhundert erbaut sein kann. Im Widerspruch mit der typischen Anlage, von der sie nur durch die Zutat der Seitentüren abweicht, sind ihre Mauern aus lauter antiken Quadersteinen ziemlich unregelmäßig ohne Ziegelzwischenlagen zusammengefügt und größtenteils gewiß schon von Anfang an nicht nur mit altgriechischen Reliefs, darunter dem interessanten Kalenderfriese, sondern auch mit einer stattlichen Anzahl echtbyzantinischer Zierplatten (s. 6. Kap.) geschmückt, die schon deutlich den sarazenischen Einfluß verraten.

Zeichnet sich die Panagia Gorgopiko durch diesen eigenartigen Schmuck aus, so weicht auch bei der zweiten einschlägigen Kirche, der sogenannten Kapnikarea, nur das äußere Gesamtbild von dem architektonischen Stammtypus wesentlich ab, und zwar einzig infolge nachträglicher Hinzufügung eines Paraklission der hl. Barbara mit Nebenkuppel an der Nordseite des aus dem 11. Jahrhunderts herrührenden Baues sowie eines beiden gemeinsamen, ursprünglich in Bogenstellungen geöffneten Exonarthex im 13. Jahrhundert, — vor allem weil die tonnengewölbten und nach griechischer Weise mit Satteldächern bedeckten Abschnitte der letzteren uns den seltenen Anblick einer Giebelreihe gewähren. Einen sicheren chronologischen



Abb. 420. S. M. del Ammiraglio (sog. Martorana) in Palermo, Durchblick nach dem Altarraum.

Anhaltspunkt bietet die heutige, aus Namensverderbnis entstandene Benennung so wenig wie der richtige auf die kostbare Umhüllung des hier bewahrten Muttergottesbildes bezügliche alte Beiname „Kamucharea“, sondern nur die durchaus typische Architektur des eigentlichen Naos.

Daß es aber auch in Griechenland am Streben nach einer bereicherten Baugestaltung nicht ganz gefehlt hat, bezeugt die Kirche des verfallenen Klosters Tao Mendeli in Attika mit ihrer die Nea nachahmenden Kuppelgruppierung und einzigartigen, vielleicht durch ein islamisches Vorbild bedingten Anlage.

Bringt doch die erstere hier keineswegs die typische Konstruktion des Vierstützensystems im Außenbau zur Anschauung, vielmehr erhebt sich die zwölfseitige Hauptkuppel über hexagonalem Grundriß, von dem zwei Seiten durch die Gewölbe des Altarraumes und der sich über dem Narthex herumziehenden Empore,

die anderen aber durch je zwei an die seitlichen Außenmauern angelehnte Nischen (bzw. ihre Bogen) gebildet werden. Die achtseitigen Nebenkuppeln steigen über den Eckräumen der Westempore und über den Pastophorien auf und sind wie die Hauptkuppel aus Haustein, das übrige Mauerwerk ist aus unregelmäßig geschichtetem Bruchstein hergestellt. Im 17. Jahrhundert wurde der Kirche, deren Entstehung nach Ausweis der Ornamentik des wohlerhaltenen Templon noch dem hohen Mittelalter zuzuschreiben ist, ein mächtiger, den Exonarthex nebst Empore und Kuppel umfassender Baukörper zugefügt.

Auch in den entlegensten Außenländern des byzantinischen Reiches hat der Bautypus der Kreuzkuppelkirche, sogar nach ihrer Losreißung, noch fortgesetzt Anwendung gefunden. In Unteritalien ist er in einfachster Zusammensetzung durch zwei kleinere Anlagen vertreten, und zwar in S. Marco in Rossano, spätestens aus dem 12. Jahrhundert, mit freien Pfeilerstützen und vier um die Hauptkuppel verteilten tambourlosen Nebenkuppeln über den Eckräumen, in der Cattolica in Stilo aus dem 13. Jahrhundert hingegen mit völlig ausgebildeten und mit im Quadrat aufgestellten Säulen. Einen altertümlichen Zug verleihen scheinbar beiden Denkmälern die halbrunden, offenbar abendländischer Baugewohnheit entlehnten Apsiden. Zu bedeutenderer monumentaler Wirkung aber wird das System vor allem in den Kirchenbauten der Normannenkönige in Sizilien erhoben, wobei es eine konstruktive Verquickung mit der sarazenischen Bautradition und dem abendländischen Langhausbau eingeht. Die Überführung des Quadrats in das Achteck des Tambours wird nicht durch die byzantinischen Hängezwickel bewerkstelligt, sondern, wie bei den islamischen Kuppeln der Moscheen, mittels der höher gelegten Ecknischen (Trompen). Innerhalb des rechteckig gestreckten Grundrisses nehmen die vier Säulenstützen anfangs noch eine Mittelstellung ein, doch tragen sie in S. Cataldo nicht nur eine, sondern drei in der Hauptachse über dem breiteren Mittelschiff gereihte Kuppeln von typisch sarazenischer Gestalt, während ihnen in der sogen. Martorana von 1143 in geringerem Abstande nach Westen noch ein weiteres Paar vorgelegt ist (Abb. 420). Gleichwohl bewahrt der Innenraum dieses Heiligtums am reinsten den byzantinischen Stil (der Außenbau ist mit Barockformen umkleidet worden, den vorgesetzten charakteristischen Glockenturm mit seinen offenen Spitzbogen ausgenommen). In der Cappella Palatina (1143) und im Dom von Monreale (um 1182) ist der Kuppelraum als Chor unmittelbar an die Altarnische, diesseits aber an ihn das basilikale Langhaus angeschlossen worden. In Palermo dienen, wenigstens an letzterer Stelle, noch gekuppelte Säulenpaare als Stützen, im letztgenannten Bau aber sind den gewaltigen Verhältnissen Pfeiler zugeordnet worden (die Bedachung des Chorquadrats ist jedoch nach dem Brande von 1811 erneuert).

Die Ausstrahlungen der byzantinischen Kunst haben das Grundschema ihres bevorzugten Kirchentypus im Zeitalter der Komnenen ebenso weit nach dem russischen Nordosten getragen. In Nowgorod ist die im Jahre 1052 geweihte Sophienkathedrale zwar sichtlich nach dem Vorbilde ihrer Kiewer Namensschwester (S. 479/80) erbaut und wie diese durch manche Zutaten und spätere Anbauten erweitert worden, denen wohl auch die vier Nebenkuppeln über den Eckräumen des dreischiffigen Naos zuzurechnen sein dürften. Allein die Tätigkeit griechischer Meister ist hier noch für das 12. Jahrhundert bezeugt und spricht zugunsten einer unmittelbaren Übernahme des einfacheren Systems der Kreuzkuppelkirche, das uns in mehreren kleineren Kloster- bezw. Landkirchen in guter Erhaltung vor Augen steht. Bemerkenswert erscheinen, vor allem wegen ihrer Malereien (s. 5. Kap.), aber auch in ihrer ziemlich übereinstimmenden Baugestaltung, die Erlöserkirche von Neredizy und die Georgskirche von Altladoga. Sie tragen beide inmitten des nahezu quadratischen hohen Baukörpers aus dem nur an der Ostseite drei halbrunde Apsiden hervortreten, die einfache über Pfeilern und mit Hilfe des Tamburs errichtete Hauptkuppel. Die weitere Entwicklung der russischen Kirchen-

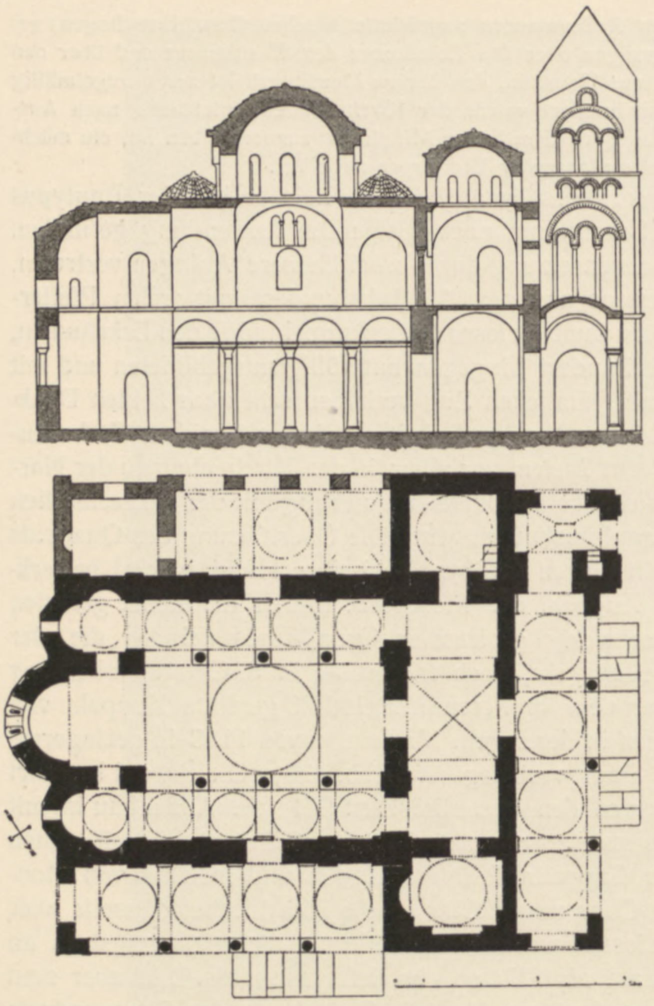


Abb. 421. Panagia Brontocheiu (sog. Aphendiko) in Mistra, Grundriß und Längsschnitt (nach Millet, Mon. byz. de Mistra, 1910).

architektur spielt sich im Großfürstentum Wladimir und Moskau auf dieser Grundlage unter armenisch-kaukasischen, mongolischen und abendländischen Nebeneinflüssen ab.

Eine neue Bewegung beginnt in der byzantinischen Baukunst erst mit der Wiederaufrichtung des griechischen Kaisertums und der Begründung der letzten Dynastie der Paläologen durch Michael VIII. (1259—1283). Aber davon ist in Byzanz selbst wenig zu spüren (S. 481). Die Paläologenkaiser, von denen einzelne wie Andronikus III. eine lebhafte Bautätigkeit an den Tag legten, wandten ihre Aufmerksamkeit desto mehr der Verstärkung und Ausbesserung ihrer Befestigungen zu, je näher die drohende Gefahr vom Türkenreich rückte, und begnügten sich in der Hauptsache wohl mit der Wiederherstellung älterer Kirchen der Hauptstadt. Der Ausbau der Chorakirche durch Theodoros Metochites (S. 474), den bewährten Ratgeber und leitenden Staatsmann Michaels und Andronikos II., hat typische Bedeutung für diese Periode.

Um so kräftiger regte sich während der Herrschaft der Lateiner und noch weit über sie hinaus die Baulust in den Teilreichen, welche die den Komnenen verwandten griechischen Dynastien zu behaupten wußten. In Nicäa, dem Ausgangspunkt der Paläologen, steht freilich neben den frühmittelalterlichen beiden Denkmälern (s. S. 402 u. 451) nicht ein einziges jüngeres Bauwerk mehr aufrecht. Dagegen sind, wie in Trapezunt (S. 481/2), so auch in Arta, der Hauptstadt des Despotats von Epirus, außer der Panagia Paragoritissa (S. 468) und kleineren basilikalen Anlagen (A. Theodora u. a.), noch mehrere bemerkenswerte Kuppelbauten in leidlicher Erhaltung und zwei von ihnen sogar in gottesdienstlichem Gebrauch auf die Gegenwart gekommen. Der konstruktive Aufbau weicht in beiden vom kanonischen Schema ab, wenngleich in der Kirche des ehemaligen Blachernenklosters, deren auf Säulen und Mauern ruhende Kuppel von drei Nebenkuppeln in unregelmäßiger Verteilung umgeben wird, in geringerem Grade als in der sogenannten „unteren (Kato-) Panagia", wo zu beiden Seiten eine dreigliedrige Säulenstellung ihre Last aufnimmt. Bruchstücke von Weih- oder Grabinschriften lassen besonders für die letztere mit hoher Wahrscheinlichkeit die Gründung durch Michael Dukas II. und seine später zur Heiligen gewordene Gattin Theodora erschließen.



Abb. 422. Panagia Brontocheiou (sog. Aphendiko) in Mistra, Blick in die Hauptapsis und das linke Nebenschiff (nach Millet a. a. O.).

Das Monogramm dieses Despoten scheint auch in der Ziegeldekoration der „Panagia“ enthalten zu sein, durch die, wie es ganz allgemein in Arta üblich ist, die ohne große Sorgfalt gebauten Kernmauern verhüllt werden, indem die hochkant gestellten und in eine Mörtelschicht von entsprechender Stärke eingebetteten Backsteine in mannigfaltigen Zickzack-, Fischgräten- und anderen Mustern die gesamten Mauerflächen überziehen. Mit dem bescheidenen Material wußte man hier durch anmutige Wirkung zu ersetzen, was der Mehrzahl von diesen Bauten an Monumentalität abgeht.

Der Backsteinbau gelangt überhaupt in der letzten Phase der mittelbyzantinischen Baukunst noch mehr als bisher zu maßgebender Bedeutung. Derselben Technik und derselben Dekoration wie in Arta begegnen wir im benachbarten Thessalien, zum Beispiel an der dem typischen griechischen Bauschema (S. 488) ungleich näherstehenden Kirche von Megalä Pylä bei Trikkala. Den Exonarthex ersetzt dort ein offener Vorhof, eine keineswegs vereinzelte, sondern auch in Krina auf Chios (S. 70) und an anderen kleineren Kirchen vorkommende Anlage.

Am längsten wird der mit Schichtwechsel verbundene Hausteinbau in der Peloponnes gepflegt. Hier liegt eine der Hauptstätten, wo wir den über ein Jahrhundert währenden Aufschwung, den das Reich noch einmal unter den ersten Paläologen erlebte, in der Entstehung bedeutender Bauwerke spüren. Als die Frankenherrschaft über Griechenland in der Schlacht von Pelagonia (1259 n. Chr.) gebrochen war, wuchs auf dem Abhang des Taygetos bei Sparta unterhalb einer fränkischen Burg und Oberstadt alsbald die befestigte Klosterstadt Mistra im Anschluß an das ehrwürdige Brontocheioukloster empor. Von diesem sind nächst der dem hl. Demetrios geweihten sogenannten Metropolis (s. unten) die ältesten unter den sieben größeren mit Fresken reich geschmückten Kirchen aufgeführt worden, die sie noch in den anderthalb Jahrhunderten bis zur türkischen Eroberung (1460) entstehen sah: die schon (S. 466) erwähnte des heiligen Theodoros und die der Gottesmutter geweihte „Aphendiko“ (Abb. 421/2). Wie sich die erstere einem in Griechenland fortgebildeten Typus anschließt, so folgt auch diese einem anscheinend nicht aus Byzanz entlehnten Muster, obwohl ein Bruder Andronikos II. dem Kloster beitrat, wie Bild und Inschrift in den Seitenkapellen des westlichen Narthex bezeugen. Sie stellt vielmehr einen ähnlichen Versuch dar, wie die Panagieenkirche in Arta (S. 492), die basilikale Gliederung des Erdgeschosses mit dem kanonischen Aufbau der Kuppel über den umlaufenden Emporen zu vermitteln, und wiederholt damit nur das System der

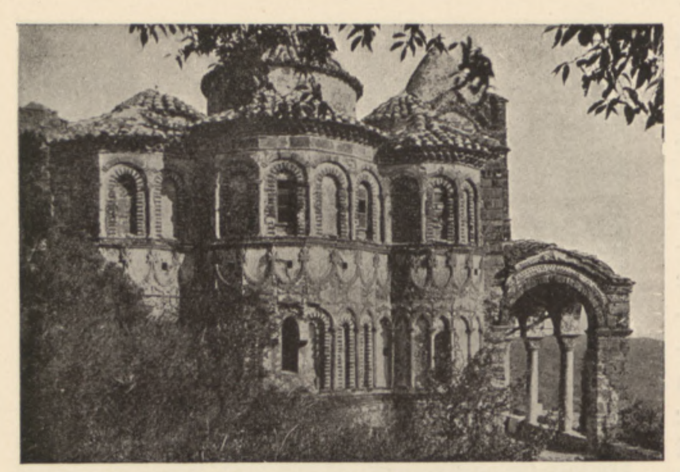


Abb. 423. Pantanassa in Mistra, Ostansicht (nach Millet, a. a. O.).

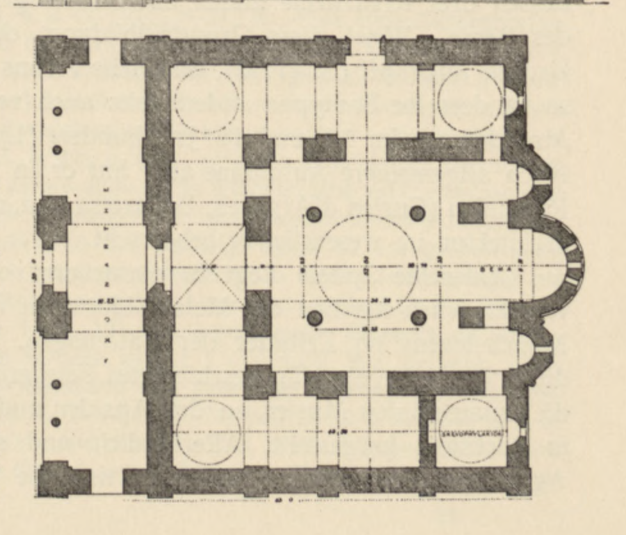
gegen Ende des 13. Jahrhunderts in ihren oberen Teilen erneuerten Metropolis. Hier ist augenscheinlich über den wiederhergestellten Seitenschiffen einer älteren Basilika eine Emporenanlage nachträglich eingefügt, im Mittelschiff aber auf vier oberhalb der äußeren Säulen errichteten Pfeilern die Kuppel aufgeführt worden, die von vier über den Eckräumen des Obergeschosses verteilten Nebenkuppeln umgeben wird. Dieses System erscheint in der Aphendiko bereits durch Ausgleichung der Verhältniszahlen des Kuppelquadrats und der Säulenabstände vervollkommnet, das Erdgeschoß aber wurde mit gereihten Flachkuppeln eingewölbt (Abb. 421) und den Flügelbauten des Narthex noch ein Paar stattlicherer Nebenkuppeln verliehen. Dagegen gehören die das äußere Bild des Baues bereichernden offenen Vorhallen an der Front und Nordseite und vielleicht auch der dreistöckige, offenbar abendländischen Bauten nachgebildete Glockenturm an der Nordwestecke sowie vollends der südliche Anbau wohl erst einer späteren Zeit. Denselben Bautypus in reichster Ausgestaltung vertritt endlich auch die erst kurz vor Mitte des 15. Jahrhunderts von Grund aus erneuerte Pantanassa (Abb. 423 u. 428). Über den Ecken des Naos und der Mitte der Westempore erheben sich nicht weniger als fünf die Hauptkuppel umdrängende Nebenkuppeln. Zwei der Nordseite und der Fassade angeschlossene offene Vorhallen, von denen die nördliche in der Mitte eine niedrige sechste trägt, und ein an der Nordwestecke, wo sie zusammentreffen, aufragender Glockenturm steigern die architektonische Wirkung des Ganzen. Der durch Schichtwechsel belebte Blendnischenschmuck des Äußeren, wie er in Mistra allgemein üblich ist, verbindet sich hier mit skulpierten ornamentalen Rahmungen, in denen sowohl der Spitzbogen wie der sarazenische Kielbogen zu barocken Wirkungen verwertet ist (Abb. 423). Der Einfluß gotischer Kirchenarchitektur tritt darin augenfällig zutage. Die drei übrigen Kirchen von Mistra, die Evangelistria, die Agia Sophia und die Peribleptos, — sie sind insgesamt nach dem Schema der Zweisäulenkirchen im 13. und 14. Jahrhundert erbaut — entbehren zwar der Emporen, verraten aber die gleiche Hinneigung zu einer gewissen Streckung des Naos. So bestätigt sich auch hier, eine wie tiefgehende Nachwirkung die Basilika auf die Entwicklung der mittelalterlichen byzantinischen Architektur geübt hat, und der allgemeine Zug zur Vermischung der Bautypen. Und doch klingt aus den Namen der beiden letztgenannten Kirchen wie aus dem der Pantanassa der offenbare Wunsch der Stifter heraus, in ihnen ideale Abbilder der gefeierten Heiligtümer von Byzanz schaffen zu wollen.

An zwei anderen Plätzen der Peloponnes erscheint die Baugestaltung der jüngeren Denkmäler ungleich stärker durch die Bauweise der fränkischen Zeit beeinflußt. Die Kirche der Panagia Chrysaphitissa und des hl. Nikolaos in Monemvasia aus dem 17./18. Jahrhundert sind mit Spitzbogentonnen eingewölbt. In der ersteren ruht aber die Kuppel inmitten des einschiffigen Langhauses nach dem Vorbild der A. Sophia (S. 466) auf Ecknischen (Trompen), während die Nikolaoskirche Hängezwickel und von den Quertonnen durchsetzte Seitenschiffe



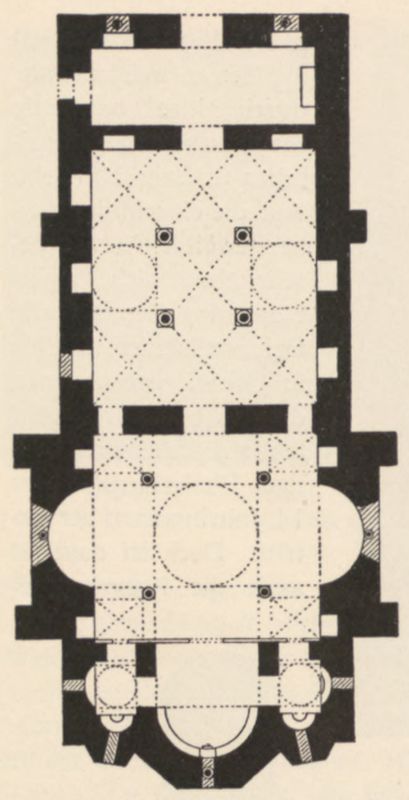
mit halbrunden Nebenapsiden aufweist und nur durch ihre basilikale Streckung vom griechischen Schema abweicht. Auf die einschiffige tonnengewölbte Anlage beschränken sich Agios Stephanos ebenda sowie mehrere kleinere Bauten in Geraki, neben denen die des hl. Georg allein als stattliche dreischiffige Pfeilerbasilika des 14. Jahrhunderts hervortritt. Doch ist daselbst auch die Kreuzkuppel-

Abb. 424. Apostelkirche (Souksu-djami) in Saloniki, Grundriß, Längsschnitt und Nordostansicht (nach Texier et Pullan, a. a. O.).



kirche vertreten (durch A. Evangelismos und A. Sozomenos).

Ein Mittelpunkt lebhafter Bautätigkeit wurde in der Paläologenzeit Saloniki. Mehrere ansehnliche Kirchen zeigen hier die Entfaltung der reinen Backsteintechnik bei mannigfaltiger Gestaltung im Grundriß und Aufbau. Der Außenbau wirkt durch seine starke Gliederung und die hochaufstrebenden Kuppeln überaus vornehm. Reiche Blendbogenumrahmungen und eine üppige Ziegelmusterung beleben die Mauerflächen. Das hervorragendste Denkmal dieses Stils ist die Apostelkirche (Abb. 424), deren Gründer die Monogramme auf den Kämpferkapitellen der Vorhalle im Patriarchen Niphon (1312) zu erkennen erlauben. Um den Naos, aus dem der hoch eingewölbte Altarraum mit siebenseitiger Apsis heraustritt, von den niedrigen Nebenräumen mit dreiseitigen Apsiden flankiert, legt sich auf drei Seiten ein Umgang von gleicher Höhe mit den letzteren, der über



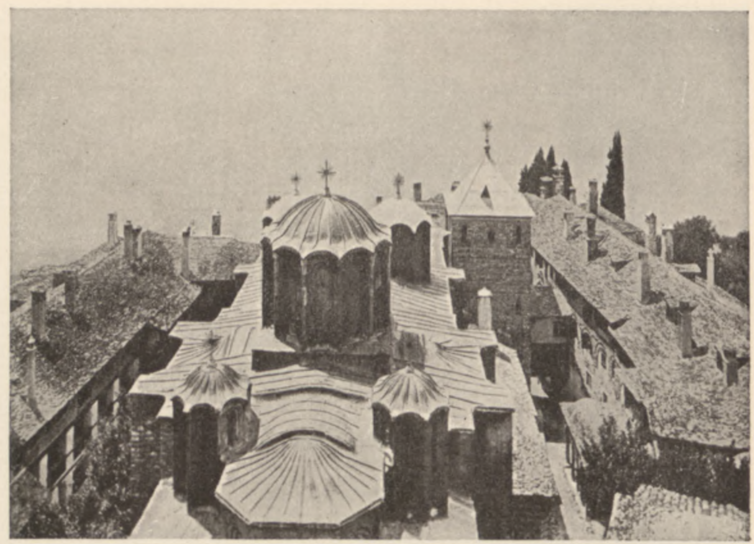


Abb. 425. Katholikon von Dochiariu (Athos), Grundriß und Blick über die Dachanlage nach Westen
(nach H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern 1891).

den Ecken die hinter der Hauptkuppel an Größe nur wenig zurückstehenden Nebenkuppeln trägt, und an der Front noch ein Exonarthex herum. Das Äußere der Kirche spiegelt in ihrer klaren plastischen Zusammensetzung diese reich gegliederte Raumgestaltung (Abb. 424). Eine als Moschee (Jakub-Pascha-djami) erhaltene namenlose Kirche zeigt einen ganz entsprechenden Aufbau, nur erheben sich von ihren Nebenkuppeln zwei über den östlichen Eckräumen des Naos, die beiden anderen über dem Narthex. Die Eliaskirche unbekannter Entstehungszeit mutet altertümlicher an, wird aber leider durch Anbauten außen stärker entstellt. Hier machen keine Nebenkuppeln der breit entfalteten hohen Hauptkuppel, die zur doppelstöckigen Vorhalle hin auf zwei Säulen, an den übrigen Seiten auf der Mauer ruht, die Herrschaft streitig. Dem kleeblattförmigen erweiterten Naos, dessen drei Kreuzarme außen mit fünfseitigen Apsiden abschließen, fehlen die Nebenräume des Bema. Weist diese Grundrißbildung, deren Ursprung an die Bauformen der Klosterkirchen anknüpft (S. 471/2), einerseits voraus auf die Kirchenarchitektur des Athos (s. unten), so ist derselbe Bautypus andererseits auch vorbildlich geworden für manche Backsteinbauten Macedoniens im 14. und 15. Jahrhundert (Ljubiten bei Skopje, Markow- und Wissenikloster). Noch allgemeinere Aufnahme aber hat er in Serbien (Studenitsa, Ravanitsa u. a. m.) und in Rumänien (Curtea d'Argysch, Bukovetsa u. a. m.) gefunden, wo er die Entwicklung der Kirchenarchitektur im wesentlichen beherrscht.

Dasselbe System liegt in einfacherer oder gesteigerter konstruktiver Durchbildung in verschiedenen Kirchen der Meteoraklöster in Thessalien vor, einem Brennpunkt byzantinischen Mönchslebens im Zeitalter der Paläologen. Das Baumaterial der Mauern bildet hier fast durchweg unregelmäßig geschichtetes Felsgeröll, — Bogen, Gewölbe und Kuppeln aber sowie die ornamentalen Muster an den Apsiden und der beliebte doppelte Sägefries sind durchweg in Backstein hergestellt. Altertümlich und schlicht wirkt besonders die kleine Kirche von Agia Trias, aus deren Baukörper nur die Hauptapsis ausladet. In Agios Barlaam legt

sich dem einfachen auch von außen erkennbaren Trikonchos eine durch vier als Kuppelträger dienende Pfeilerstützen erweiterte Liti vor. Im Meteora genannten Hauptkloster ist der Naos (von 1384) selbst mittels vier kräftiger Säulen zu großräumiger Anlage ausgestaltet. Hier treten im Außenbau nur die Seitenchöre als Halbrund hervor, über der Hauptapsis aber steigt eine Nebenkuppel auf, während eine zweite wieder den weitgestreckten Exonarthex lichtet. Schlanke Nebenkuppeln über den Eckräumen des Naos — erhalten sind nur die beiden der Südseite — weist hingegen nur das von Antonios Kantakuzen (um 1400) gestiftete Katholikon des Stephanosklosters auf. Wie das letztere, verdanken noch mehrere dieser während des 14/15. Jahrhunderts erbauten Kirchen ihre Entstehung der Freigebigkeit serbischer Fürsten.

Ein Blick auf die jüngeren Kirchen der Athosklöster zeigt endlich, daß auch unter türkischer Herrschaft nicht jede Weiterentwicklung in der Architektur aufhört. Einen durchgehenden Zug bilden hier seit der mittelbyzantinischen Zeit (S. 472) die im Halbrund oder in dreiseitigem Abschluß ausladenden Seitenapsiden, die den antiphonen Chorgesang in seiner akustischen Wirkung zu unterstützen bestimmt sind. Die entbehrlichen Emporen fehlen in der Regel, und die Nebenkuppeln bleiben anfangs (Abb. 426) auf den Exonarthex (bezw. die Liti) beschränkt. Im 15. Jahrhundert bereichert sich dieser Bautypus noch um Nebenkuppeln über Prothesis und Diakonikon, so z. B. in Dionysiu und Kutlumusi, um dann im 16. Jahrhundert leichtere Formen mit schlanken Kuppeln und hohen Gewölben anzunehmen. Den einheitlichsten Stil dieser Zeit vertritt in Anlage und Aufbau das Katholikon von Dochiariu (Abb. 425). Meist dient ausschließlich Backstein als Material, doch verbindet er sich in Chilandari (1293) noch mit Schichtwechsel und marmornen Ziergliedern.

Aus und neben der von Diehl, Manuel etc. S. 404 ff. und 783 ff. zusammengestellten sowie zu den Abb. o. a. Spezialliteratur sind folgende Arbeiten hervorzuheben (bzw. nachzutragen). Eine eingehende Neuaufnahme der Koimesiskirche in Nicäa ist Th. Schmidt, Bull. de l'Inst. russe archéol. XVII, S. 3 ff. (in Vorbereitung und mir durch den Verf. in den Korr.-Bogen freundlichst zugänglich gemacht) zu verdanken. Meine a. a. O. begründete Auffassung der Baugeschichte erfährt dadurch in einigen Punkten eine Verschiebung, doch erscheint mir die Hinaufrückung des Denkmals in das 6/7. Jahrhundert nicht überzeugend. Über die Umbildung der Kuppelbasilika zur Kreuzkuppelkirche im allgemeinen vgl., was ich Byz. Zeitschr. 1904, S. 566 ff., gegen Strzygowskis Theorie ausgeführt habe. Für die kleinasiatischen Freibauten und Höhlenkirchen bleiben die von H. Rott, W. Ramsay und Miß G. L. Bell angestellten Untersuchungen maßgebend (s. Teil I, S. 235 u. 396); vgl. dazu Millet, Rev. d. Et. gr. 1910, S. 359 ff.; ferner für Bithynien, F. W. Hasluck, The Annual of Brit. School at Athens 1906/7, S. 285 ff.; zu den Latmoskirchen Th. Wiegand, Milet III. 1, S. 18 ff.; für die Panagia Angeloktistos auf Cypern Th. Schmidt, a. a. O. 1911, S. 212 ff. Eine erste Zusammenfassung der Bauten des Achtstützensystems bietet O. Wulff, Das Katholikon von H. Lukas. Die Bau-K. II. Ser. H. 11, 1903; zur Ergänzung vgl. Th. Schmidt, a. a. O. XVII, S. 105 ff., der, Strzygowski, Zeitschr. f. Gesch. d. Archit. 1909 III, S. 1 ff. (Die persische Trompenkuppel) und Amida, S. 177 ff. folgend, eine abweichende entwicklungsgeschichtliche Ableitung des Typus (vom kreuzförmigen Oktogon) vertritt. Allein abgesehen von der Unsicherheit der Grundvoraussetzung (s. Teil I, S. 225 u. 258), wird die Entwicklung zu einseitig vom konstruktiven Gesichtspunkt aufgefaßt, und entstehen daraus allzu starke Widersprüche mit der Chronologie der Denkmäler (auch ist S. Fosca schwerlich einzubeziehen, sondern als freie abendländische Nachahmung eines griechischen Zentralbaues anzusehen). Der Baubestand der Kachrije-djami ist am gründlichsten von A. Rüdell, a. a. O. aufgeklärt, aber zu den literarisch gegebenen Bauzeiten in falsche (durchgängig um eine Stufe zu späte) Beziehung gebracht worden, im wesentlichen richtig hingegen aufgefaßt bei Th. Schmidt, Kachrié-djamissi. Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple. 1908, XI; vgl. jedoch meine Besprechung im Lit. Centralbl. 1907, S. 1442 ff. u. 1475 ff. Über das Myreleion hat sich zuletzt J. Gottwald, Byz. Zeitschr. 1913, S. 615 geäußert. Zu den kirchlichen Denkmälern in Griechenland sind außer den Arbeiten von Nerutsos-Bey, Strzygowski und Lampakis besonders die Beiträge von A. Struck (u. K. Michel), Mittl. d. archäol. Inst. in Athen 1906, S. 3 (mit verfehlter Datierung der P. Gorgopiko) und 1909, S. 189 ff. sowie Griechenland I, Athen und Attika, Wien 1911 zu Rate zu ziehen, wo die jüngere Entstehung des Typus der Zweisäulenkirchen bereits



Abb. 426. Das Kloster Chilandari (Athos), von Westen gesehen.

richtig erkannt ist, während U. Monneret de Villard, Il Monit. tecn. 1912, S. 1 ff. die genetische Folge umgekehrt hat; ferner Alexopulos, 'Ἀρκαδικὰ σύμμεικτα, Athen 1911, und für Tao Mendeli Heaton Comyn, The Annual of Br. Sch. at Athens 1902/3, S. 388 ff., Taf. XIV—XVI; für Monemvasia und Geraki R. Traquair, a. a. O. 1905/6, S. 258 ff., Taf. II—VI; für die Peristera K. F. Kinch, Festskrift Til Ussing. København 1890, S. 144 ff.; zu den Kirchen von Saloniki P. Miljukow, Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple. 1899, S. 21 ff.; für die Meteoraklöster u. a. Kirchen in Thessalien, Epirus, Böotien und für Paros die phot. Aufnahmen der Kgl. Meßbildanstalt in Berlin sowie zu den ersteren 'Α. 'Αδαμαντίου, Πρακτικὰ τῆς χριστ. 'αρχαιολ. 'Εταιρείας 1909/10, S. 211 ff.; für Italien und Sizilien Ch. Diehl, L'art byz. dans l'It. mérid. 1890 und Th. Kutschmann, Meisterw. saraz.-normann. Kunst, Berlin 1900 sowie E. H. Freshfield, Cellae trichorae. London 1913, I (auch zur Beurteilung der Rocelletta di Squillace); für Mistra zu dem o. a. allein erschienen. Tafelbande von Millet besond. A. Struck, Mistra, Lpz. 1910 und 'Αδαμαντίου, a. a. O. 1908/9, S. 118 ff.; für Trapezunt Millet, Bull. de corr. hell. 1895, S. 419 ff.; für d. Athos, die Kaukasusländ. u. Rußland die o. a. Werke von H. Brockhaus u. N. Kondakow.

2. Die kirchlichen und weltlichen Nutzbauten.

Die bedeutende Rolle, welche das Mönchtum in der byzantinischen Kultur bis in die Neuzeit gespielt hat, spricht sich schon in der großen Zahl der durch das ganze Reich verstreuten großen Klöster aus. Nicht nur die Einheitlichkeit im kirchlichen Leben, sondern

auch in der literarischen Bildung und in der Kunstübung ist diesen Pflanzstätten des hauptstädtischen Wissenschafts- und Kunstbetriebes zu verdanken. Und wie in altchristlicher Zeit (Teil I, S. 259), dienten sie in manchen Gebieten zugleich als befestigte Stützpunkte der politischen Herrschaft und als Zufluchtsorte in Kriegsstürmen. Der Baukunst waren hier noch mancherlei Aufgaben gestellt, die sich nicht aus dem religiösen, sondern aus dem wirtschaftlichen und sozialen Bedürfnis der Insassen ergaben. Bei aller Mannigfaltigkeit fallen daher in der Gestaltung dieser Nutzbauten manche typischen Übereinstimmungen ins Auge, wenn auch der morgenländische Klosterbau weder die Geschlossenheit noch die künstlerische Vollendung des abendländischen erreicht hat. Die Gesamtanlage, wie sie schon in Daphni (Teil I, S. 258 u. Abb. 393) vorliegt, mit den an die mitunter gewaltigen Mauern angebauten Zellen und Wohngebäuden wird ständig festgehalten, während sich außen öfters leichte Stockwerke gleich Vogelnestern als luftigere Behausungen anhingen. Nach diesem Schema sind schon die ältesten Athosklöster (Lawra, Watopädi) erbaut, und es erhält sich auf dem heiligen Berge durch das spätere Mittelalter bis in die türkische Zeit (Abb. 426 u. 425). Aber auch die Nea Moni auf Chios (Abb. 396), die Meteoraklöster (S. 496/7) und die älteren und späteren Gründungen in Mistra (Abb. 428) bewahren es, wenngleich hier sowie im Latmos und bei einzelnen kleineren Anlagen anderwärts die Gebäude innerhalb der Befestigung gelegentlich etwas freier verteilt sind. Manchmal wird sogar die Kirche (beispielsweise die der hl. Theodore in Mistra u. a. m. im Latmos) oder die Trapeza (in Tao Mendeli) mit einer ihrer Außenmauern in deren Flucht eingeschoben. Gewöhnlich aber nimmt das Katholikon die Mitte des unregelmäßigen Hofvierecks ein, und ihm liegt mitunter die Trapeza gegenüber, so z. B. in Lawra in T-förmig erweiterter Gestalt. Die ältere typische, gestreckte Hallenform des Speisesaales treffen wir noch in der Nea Moni auf Chios. Während die übrigen Nebengebäude und sogar die Schutzmauern des Klosters unter dem Erdbeben von 1881 schwer gelitten haben, ist die alte an der Südseite des Hofes gelegene Trapeza nur wenig beschädigt worden. Ihre schlichte Innenarchitektur entspricht im Grundriß durchaus der nur noch in den Grundmauern festgestellten Speisehalle des Klosters Daphni (Abb. 393) und weist als einzigartiges Denkmal sogar den mit buntem



Abb. 427. Die Trapeza der Nea Moni (Chios) mit mosaiziertem Speisetisch, Durchblick nach Osten.



Abb. 428. Das sog. Haus des Laskaris, darüber das Kloster der Pantanassa und die fränkische Burg in Mistra
(nach Millet, a. a. O.).

Marmormosaik ausgelegten, auf einem Backsteinsockel aufgemauerten langen Speisetisch der Mönchsgemeinde auf (Abb. 427), wie ihn Clavijo (1403) in einem hauptstädtischen Kloster beschreibt. Hier wie dort und ebenso noch in der erst nachträglich (S. 474) zum Paraklission (bzw. zur Gruftkirche) umgewandelten Trapeza der Kachrije-djami (Abb. 405) schließt eine Apsis den Raum an der dem Eingang entgegengesetzten Schmalseite, wo der Abt seinen Platz hatte, ab, während die Längsmauern durch einfache Blendnischen gegliedert werden. Dieselbe Anlage hat bei stattlicher Höhenentwicklung der im Brontocheionkloster an der Südseite der Aphendiko (S. 492/3) gelegene besterhaltene Bau in Mistra. Nur im kleinen attischen Kloster von Tao findet Raumerweiterung durch gereihte Seitenapsiden statt.

Festungsartigen Charakter tragen besonders sämtliche Klöster im Latmosgebiet, denen Angriffe von den islamischen Nachbarreichen beständig drohten. Zwei im See von Heraklea gelegene kleine Inseln sind auf dem Kamm ihrer Felsufer mit Ringmauern umkränzt. Das ähnlich befestigte Kloster von Jediler und das Hauptkloster des hl. Paulos, das in der höchsten Bergwildnis mit geschickter Anpassung des von Fels zu Fels gezogenen Mauergürtels an das zerklüftete Gelände angelegt ist, bestehen sogar aus einer Unter- und Oberburg. Zum mindesten aber besitzt jedes größere und auch manches kleinere byzantinische Kloster seinen starken, mit Vorliebe — wie z. B. in Tao — an der Eingangsseite errichteten Hauptturm (Abb. 396 u. 426).

Im Latmos haben sich auch einzelne rein militärischem Zwecke dienende kleinere Kastelle erhalten. Ihre Anlage wird allemal durch die Beschaffenheit der Örtlichkeit bestimmt. Bald ist es ein einziger mehrgeschossiger großer Turm, so z. B. an einer Flußmündung in Kapigeri,

bald ein einfacher Mauerring (Gargyn-Kalessi), oder aber ein von turmartigen Vorsprüngen und einzelnen Haupttürmen durchsetztes unregelmäßiges Viereck (Kadi-Kalessi). Wie in den stärker befestigten Klöstern läuft der breite Wehrgang nach altbyzantinischer Bautradition (Teil I, S. 262) auf Arkadengewölben hin, die hinter den Zinnen an die Mauer angeschlossen sind, eine Bauweise, die wir auch bei den Stadtmauern wiederfinden, soweit nicht bei diesen andere Anbauten diese Kasematten ersetzen. In Byzanz selbst wurde im 9. Jahrhundert die Ummauerung der Stadt auch nach der Seeseite und sogar gegen das Goldene Horn (Chrysokeras) durch Kaiser Theophilos († 841) vollendet. Diese Seemauern (Abb. 351) geben der Landbefestigung (Teil I, S. 263) an Stärke nichts nach, wenngleich sie eine weniger sorgfältige Zusammensetzung haben und der Vormauer entraten. Was der byzantinische Festungsbau noch im hohen Mittelalter zu leisten vermochte, davon zeugt vor allem der unter Manuel Komnenos zur Verstärkung eines besonders gefährdeten Punktes der Landseite dem Außenwerk des Heraklios (S. 404) vorgelegte Mauerzug. Der starke Abfall des Geländes mußte hier durch außergewöhnliche Höhe der Mauer ausgeglichen werden und erforderte daher ein doppelstöckiges System der bis heute unter der irrigen Benennung „Gefängnis des Anemas“ wohlerhaltenen hochgewölbten Kasematten. Aus dem späteren Mittelalter bewahrt Mistra ansehnliche Reste einer die Oberstadt umgebenden und mit der Burg verbindenden Stadtmauer von etwas unregelmäßiger Bauart. Wo besondere Sorgfalt angewandt wurde, da weisen aber auch die byzantinischen Befestigungen die technische Verbindung des Hau- und Bruchsteinbaues mit Backsteinzwischenlagen auf.

Von dem byzantinischen Hausbau des hohen Mittelalters vermitteln uns Miniaturen eine ziemlich blasse Vorstellung. Den mehrstöckigen Häusern der Vornehmen scheint es nicht an Bestandteilen orientalischer Wohnsitte gefehlt zu haben. Terrassen, Kuppeln, und vor allem Säulenvorhallen verliehen ihnen eine reichere Baugestaltung. Aber den vorherrschenden Zug bildete wohl von jeher die burgähnlich geschlossene Zusammensetzung des Baukörpers, der oft über kellerartigen Gewölben errichtet, im Erdgeschoß nur sparsam verteilte Eingänge und kleinere Lichtöffnungen aufwies, im Oberstock aber die durch größere Fenster erhellten Wohnräume enthielt. Größere palastähnliche Bauten waren oft mit Ecktürmen ausgestattet, wie noch das Fondaco dei Turchi in Venedig in seiner leider durch Restauration stark veränderten Gestalt. Einen solchen Turm besitzt auch ein etwa dem 11. Jahrhundert entstammendes dreistöckiges Haus in Melnik (Macedonien), das sowohl durch den Ziegelschmuck seines Äußeren wie vollends mit seiner in sämtlichen Geschossen um einen großen Mittelsaal zusammengeschlossenen inneren Raumgruppierung ein wertvolles Denkmal darstellt. Auf byzantinischem Boden haben sich nur Häuser der Spätzeit erhalten, die ältesten wohl aus dem 14./15. Jahrhundert in Mistra in einer unterhalb des Pantanassa-Klosters gelegenen Gruppe. Ihnen gibt noch immer das wuchtige Mauerwerk mit dem typischen Konsolengesims eines vorspringenden Altans das charakteristische Gepräge (Abb. 428). Dasselbe konstruktive Motiv zeigen die altertümlichsten Gebäude in Konstantinopel (bei Kumkapu und in der Umgebung des Bazar), wo es jedoch zur Unterstützung des überhängenden Obergeschosses gebraucht ist. Auch im Phanariotenviertel, wo die griechischen Adelsfamilien unter türkischer Herrschaft ihren Sammelpunkt fanden, geben einzelne alte Häuser trotz entstellender Zutaten noch eine entfernte Anschauung vom byzantinischen Hausbau des Mittelalters. Der flache Erker des Obergeschosses, der auf Konsolen vorkragt und in der Mitte der Front mitunter fast den Charakter eines Risalits annimmt, weist unverkennbar auf diese monumentale Tradition zurück.



Abb. 429. Kaiserpalast über der Landmauer von Konstantinopel (Tekfur Sarai), Innenansicht aus der Südwestecke (bezw. nach NO).

Auch von den Palastbauten des eigentlichen Mittelalters erhalten wir nur mittelbar Kenntnis aus den Bilderhandschriften und Schriftquellen. Gleichwohl bleibt die Hoffnung bestehen, daß durch Ausgrabungen noch von einzelnen Überresten ein deutlicheres Bild zu gewinnen sein wird. Aus der Frühzeit rührt anscheinend noch eine ausgedehnte, mehr verschüttete als zerstörte Anlage neben der Kirche von Eregli (S. 453) her, in der wohl nur der Bischofspalast des Metropoliten erkannt werden kann, bestehend aus einer Folge größerer, in verschiedener Weise eingewölbter Räume, unter denen ein Saal mit kleeblattförmiger Nischenbildung besondere Beachtung verdient. In Konstantinopel werden vielleicht die unter den bilderfeindlichen Kaisern und unter der macedonischen Dynastie vorgenommenen letzten Erweiterungen des großen Kaiserpalastes wenigstens noch in den Grundmauern festzustellen sein. Eine neue Gebäudegruppe wurde ihm durch Theophilos hinzugefügt und dadurch eine zusammenhängende Verbindung zwischen dem Daphne genannten Teile desselben und dem Chrysotriklinos (Teil I, S. 263 u. 406) geschaffen. Den Mittelpunkt einer Anzahl von Sälen (Pyxitis, Margaritis usw.), Triklinien und Wohnräumen bildete hier der sogenannte Trikonchos mit dem halbkreisförmigen Vorsaal des Sigma und einem davorliegenden Atrium mit Phiale. Das Eindringen dieser Raumform in die Palastarchitektur der Zeit ist wahrscheinlich aus dem zunehmenden Einfluß der aufblühenden Kultur des islamischen Orients zu erklären, nahm sich doch derselbe Kaiser nach gut bezeugtem Bericht bei Erbauung des sogenannten Bryos geradezu einen Palast von Bagdad zum Vorbild. Eine letzte Vergrößerung erfuhr der Kaiserpalast endlich durch Basilius I., der ihm im Nordosten den Neubau des Kenurgion, einen großartigen Repräsentationssaal mit reichem Skulptur- und Mosaikschmuck, und neue Wohngebäude hinzufügte sowie diese Baugruppe durch prächtige Säulengalerien mit den älteren Teilen und mit der im Südosten erbauten Nea (S. 454) in Verbindung setzte. Auf dem noch freigebliebenen Abhang zum Bosporus aber legte er ein prächtiges Bad und das Tzykanisterion, eine zur Ausübung des persischen Polospieles bestimmte Reitbahn, an. Seine Nachfolger haben wohl Umbauten, aber keine bedeutenderen Erweiterungen des gewaltigen Palastbezirkes mehr vorgenommen. Den folgenden Dynastien diente er mehr zu einzelnen Staatshandlungen und Zeremonien als zum dauernden Aufenthalt, was seinen zunehmenden Verfall seit der lateinischen Herrschaft zur Folge hatte. Seine Ruinen mußten dem Serail und türkischen Bauten wie der Achmedmoschee Platz machen. Anderen Kaiserschlössern ist es mit einer Ausnahme nicht besser ergangen.



Byzantinischer Kaiserpalast in Konstantinopel (Tekfur-Serai), Südansicht von der Stadtseite her
(nach einer phot. Aufnahme aus den ersten siebziger Jahren)

Vom Erdboden verschwunden sind die Paläste der Komnenen und der von Benjamin von Tudela im 12. Jahrhundert und noch von Clavijo (1403) gerühmte der Komnenen- und Paläologenzeit im Blachernenviertel. Eine einzige großartige Ruine ragt hier noch einsam, vom Goldenen Horn weithin sichtbar, an der Stelle auf, wo die Mauer des Heraklius sich mit der theodosianischen Landmauer vereinigt. Dieser stilvolle Bau führt uns dafür in das hohe Mittelalter zurück.

Früher mit dem Palast des Hebdomon verwechselt, wird er jetzt von der Forschung meist, aber ohne ausreichende Gründe, für den Palast des Konstantin Porphyrogennetos gehalten, während der verderbte Name Tekfur Sarai eher an einen Nikephoros erinnert. Und wenn auch die Kaiser vor der Komnenenzeit ihren festen Wohnsitz nicht in diesem Stadtteil hatten, so spricht die für einen vorübergehenden Aufenthalt in Zeiten äußerer und innerer Gefahr vorzüglich gewählte Lage des Baues zwischen dem doppelten Mauerzuge an diesem beherrschenden Punkt nicht weniger zugunsten älterer Entstehung wie die majestätische und doch reizvolle Gestaltung des Schlosses selbst. Seine Front öffnet sich in gewölbter Säulenhalle — im Innern steht freilich keine Säule mehr — mit den vier Bogenstellungen des Erdgeschosses, die in der Mitte auf einem Pfeiler, dazwischen auf gepaarten Säulen ruhen, nach dem mauerumschlossenen Wallgrund, ebenso auch die Fensterreihe des zweiten Stockwerks, das innen vielleicht in mehrere Räume zerfiel (Abb. 429). Nur das letzte einheitliche Saalgeschoß, dessen sieben Rundbogenfenster über den Mauerstöcken der beiden unteren stehen, besitzt auch an den übrigen Seiten entsprechende Fenster. Nur an ihm, das nach der Stadtseite auf die Mauer aufgesetzt erscheint (Taf. XXVI), ist auch der Schichtwechsel von Haustein- und Backsteinlagen ringsum durchgeführt, der an der Hoffront die reicheren aus Marmor und Hochkantziegeln gebildeten Muster der unteren Stockwerke zu ruhigem Abschluß bringt. Auf der Gegenseite springt ein auf Konsolen ruhender Erker vor, an der Ecke zur östlichen Schmalseite eine turmartige Mauerverstärkung, über deren dicht gesetzten Kragsteinen anscheinend ein Altan hervortrat, der sich auf vorstehenden Balken an dieser ganzen Seite entlangzog und eine herrliche Aussicht auf das Stadtbild am Chrysokeras darbot. Ein weites Portal führte unter dem dreistufigen Giebel auf ihn hinaus. In dem Fensterpaar zu beiden Seiten und in einigen anderen Fenstern haften noch die profilierten Marmorrahmen.

Aus der Spätzeit bewahrt wiederum Mistra das bedeutendste Denkmal des byzantinischen Profanbaues. Daselbst steht noch außer dem älteren, nur wegen seines Säulenhofes bemerkenswerten bischöflichen der Palast des Despoten in der Nähe des Theodorosklosters in verhältnismäßig guter Erhaltung da, bestehend aus zwei im rechten Winkel zusammenstoßenden Flügeln, von denen der im 14. Jahrhundert erbaute nördliche eine Anzahl von Wohn- und kleineren Repräsentationsräumen enthält, das größere Westgebäude hingegen, wie in Tekfur Sarai, im Obergeschoß einen durch hohe Fenster erhellten gewaltigen Prunksaal. In beiden Gebäudeteilen ist nur die Dachanlage und zum Teil die innere Gliederung zerstört.

In Konstantinopel gehören als wichtigste Überreste dem Mittelalter noch eine Anzahl stattlicher und kleinerer Zisternen (Bodrum am Dajé Kadyn sokagh, im Bible House, Serail u. a. m.) an, in denen der altbyzantinische Typus (Teil I, S. 263—65) fortlebt und mehrfach sogar mit altem Säulenmaterial nachgeahmt worden ist.

Vgl. außer der Teil I, S. 404 u. 407 zusammengestellten Literatur über den Profanbau besonders Strzygowski, Wörter u. Sachen (Kulturhist. Zeitschr.) 1909, S. 70ff. und Byz. Zeitschr. 1909, S. 667





Abb. 430. Frühmittelalterliche Brüstungsplatten aus Nicäa (Koimesiskirche) und Saloniki (Demetriosbasilika).



Abb. 431. Pfeilerkapitell (Konstantinopel) (1899 im Kunsthandel aufgenommen).

(zur Trapeza); L. de Beylié, L'habit. byz. Paris 1902/3; Wiegand, Milet, Ausgrabungen und Forsch. III, S. 73 ff., und Struck, Mistra, S. 69 und 112, sowie im allgemeinen Diehl, a. a. O. S. 399 ff.

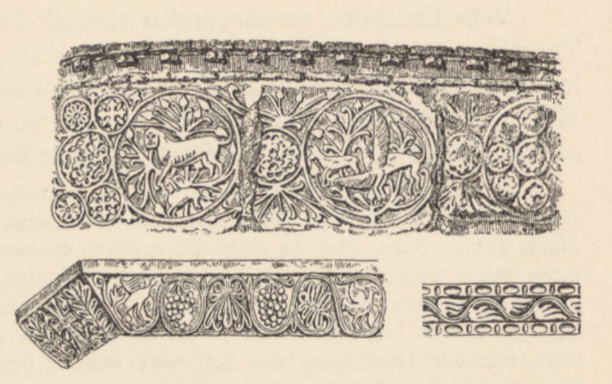


Abb. 432. Rankenornament an der Kirche in Skripu (Böotien) (nach Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1894).

3. Die plastische Dekoration der mittelbyzantinischen Baukunst.

Die Entwicklung der Zierglieder in der mittelalterlichen Baukunst geht Hand in Hand mit einer langsam aber stetig fortschreitenden Umbildung des plastischen Ornaments.

Soweit sich dieses aus Pflanzengebilden zusammensetzt, vollzieht sich eine Vermischung und Angleichung zwischen ihnen, während in der Komposition jeder freie Rhythmus mehr und mehr einer strengen symmetrischen Bindung weicht. Die schon im 7. Jahrhundert ziemlich weit gediehene Auflösung und Zersetzung des Akanthusblattes, das an Ziergliedern dieser Zeit bereits das Aussehen eines langgezogenen Blattwedels annimmt (Abb. 431), sowie der Akanthusranke (S. 413/4) schreitet unaufhaltsam fort, und die Stilisierung gestaltet sich immer abstrakter. Nicht anders ergeht es der Weinranke, wie die alten Brüstungsplatten der Koimesiskirche in Nicäa (Abb. 430) beweisen. Nur das größte Blatt ist dort noch als Weinblatt erkennbar, die es umgebenden vier kleineren erscheinen in gesprengte Palmetten umgesetzt, welche unten kleine Kreuzrosetten, oben an den sich wieder vereinigenden Spitzen sitzende, abwärts gerichtete Dreiblätter (bzw. sarazenische Palmetten) umschließen. An ihnen wie am Hauptblatt ist bereits das für die mittelalterliche byzantinische Rankenornamentik in hohem Grade bestimmende Prinzip der Umkehrung zur Geltung gekommen. Gleichwohl lebt nicht nur die mit ganzen oder Halbpalmetten besetzte fortlaufende Ranke (Abb. 360), sondern auch der Akanthuskelch fort, und die aus diesem oder aus Vollpalmetten bestehende intermittierende Ranke, so z. B. auf einer danebenliegenden Platte der Koimesiskirche (Abb. 430) und auf zwei solchen mit völlig entnaturalisierter, symmetrisch verzweigter Dreiblatt- (bzw. Wein)ranke, die sich im Fußbodenbelag der Demetriosbasilika in Saloniki erhalten haben (Abb. 430). Die äußerste Verwilderung herrscht am Ende des 9. Jahrhunderts in der Deko-



Abb. 433. Frühmittelalterlicher Rankenfries aus Neapel (S. Giovanni Maggiore) (nach Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, 1904).

ration der Kirche von Skripu. Und doch bleibt auch dort die Weinranke mit ihren Trauben noch als Naturgebilde erkennbar, wenn ihre Blätter auch sehr allgemeine Formen angenommen haben und sich teilweise in Akanthuspalmetten umsetzen. An einzelnen Abzweigungen schießen sogar langgestielte Efeublätter hervor. In selbständiger und üppigster Entfaltung entwächst aber diese Blattart mit ihrem geraden dünnen Pflanzenschaft einem Kreisgeflecht mit Tier- und Rosettenfüllungen (Abb. 432).



Abb. 434. Bronzetür der Agia Sophia (Ausschnitt)
(nach Salzenberg, Altchristl. Baudenkm. Konstantinopels 1854).

Allein neben dieser fortschreitenden Zersetzung der ererbten Rankenformen hat es im 8/9. Jahrhundert nicht am Versuch gefehlt, an edlere Vorbilder der altbyzantinischen Zeit und sogar der Antike anzuknüpfen. Das schönste Beweisstück dafür bildet ein noch bei seiner Auffindung im Jahre 1742 vollständiger Fries, von dem heute leider nur Bruchstücke übriggeblieben sind, in S. Giovanni Maggiore in Neapel (Abb. 433). Auf der Rückseite trägt er einen bis zum Jahre 850 reichenden Osterkalender als Zeugnis, daß seine Entstehungszeit noch weiter zurückliegen muß. Unverkennbar ist hier die Nachbildung der klassischen Akanthusranke mit ihren den Schaft durchsetzenden Blatthülsen und anderen Motiven. Aber auch hier und vollends an einer Schrankenplatte, welche einen Pegasus und einen Hirsch auf rankenübersponnenem Grunde in stilgleicher Reliefbehandlung wie die Greifen der Friese zeigt, mischen sich in die Akanthus- und Dreiblätter auch solche des Weinstocks und sogar Trauben ein. Daß Weinblätter noch im 9. Jahrhundert ausgiebige Verwendung fanden, bestätigt die von Kaiser Theophilos († 842) und Michael III. gestiftete Bronzetür am Südeingange der A. Sophia (Abb. 434) und wird auch für das Kenurgion (S. 501) bezeugt. Die erstere weist außerdem in ihren zierlich eingerollten Ranken klassisch stilisierte Blütenmotive, Rosetten, Kleeblätter, Kugelfrüchte u. dgl. mehr auf (Abb. 434). Der antikisierende, hellenistisches Gut wieder zutage fördernde Geschmack



Abb. 435. Byzantinischer Rankenfries in Athen (Theseion)
(nach E. Bréhier, Nouv. archives des miss. scientif. 1913).





Abb. 436. Frühmittelalterliche Zierplatten in Athen (Panagia Gorgopiko) (nach Michel u. Struck, Athen. Mittl. 1906).

der ikonoklastischen Epoche (S. 363) hat aber der Formenvermischung so wenig Einhalt geboten, wie der gleichzeitigen Aufnahme orientalischer Fabeltiere (s. 6. Kap.). Alsbald greift die Verschleifung der Blattarten wieder um sich und mischen sich sogar Flechtmotive in die Ranke ein. Und doch lassen zwei Marmorkarniese in Athen (Theseionmuseum) sowohl in der Blattbildung ihrer schön bewegten Ranke, wie in den hineingesetzten Adlerfiguren, Füllhörnern und Pinienzapfen die Nachwirkung der klassizistischen Strömung noch ganz deutlich erkennen und berechtigen zum Schluß, daß dieselbe auch durch das Zeitalter der Staats- und Kulturerneuerung unter Basilius I. und seinen nächsten Nachfolgern sich fortgepflanzt hat, wie sie auch noch eine kräftigere Durchbildung der Reliefstufen bewahren (Abb. 435). Ja noch um 1000 begegnet uns freier stilisiertes Weinlaub (s. 6. Kap.). Die starke Verflachung sämtlicher Formen, das Mischen der verschiedenen Blattmotive, die Umkehrung und der sich immer mehr verwischende Unterschied der Blattbildung führen andrerseits schon im 10. Jahrhundert zur Entstehung einer neuen Art einheitlich durchstilisierter Ranken, an denen zugleich eine völlige Durchwachsung von Rankenstiel und Blatt stattgefunden hat und das alte Dreiblattmotiv die bevorzugte Rankenendigung geworden ist. Eine Probe des ausgebildeten Typus bietet schon das erhaltene Templongebälk der Kirche des „Philosophenjägers" Johannes aus der Umgebung Athens (S. 459). Der neue Rankentypus kann vielleicht am treffendsten als Bandranke bezeichnet werden, da er sich dem reinen Bandmotiv mehr und mehr nähert und eine Angleichung an dieses darstellt (Abb. 437). Seinen abstraktesten Ausdruck gewinnt er im Flachornament der Inkrustation.

Die wachsende Bedeutung des Bandgeflechts für die mittelbyzantinische Ornamentik tritt besonders seit dem 10. Jahrhundert immer deutlicher hervor. Aber ihre Verbreitung hatte sicher schon weit früher begonnen. Ihr Ausgangspunkt ist Syrien, das besonders seit der arabischen Eroberung und dadurch verursachten starken Auswanderung seiner christlichen Bewohner einen gesteigerten Einfluß auf die dekorative Kunst der Mittelmeerländer gewonnen hatte. Es ist kein Zufall, daß ungefähr um dieselbe Zeit sowohl in der koptischen Kunst wie in der frühitalienischen die Bandmotive eine außerordentliche Vermehrung und eine eigenartige Abwandlung erfahren. Ganz anders als das koptische oder gar als das longobardische Bandornament hat sich aber das byzantinische entwickelt, weil es hier Verbindungen mit anderen, nämlich mit antiken Zierformen eingeht.

Zugleich mit und neben dem Flechtband verbreiteten sich die Rosetten- und Kreuzmotive der syrischen Kunst (s. Teil II, S. 265/6). Am deutlichsten läßt sich das Werden einer neuen, aus diesen verschiedenen Elementen hervorgehenden Ornamentik wohl auf den Brüstungsplatten verfolgen. Schon an der Nomentaner Brücke, die Narses im Jahre 565 über dem



Abb. 437. Templongebälk aus dem Eingang zur Prothesis im Katholikon von H. Lukas
(nach phot. Aufnahme von H. Brockhaus).

Anio bei Romerneuerte, — sie ist vor ihrer Zerstörung aufgenommen worden — sehen wir, wie sich mit dem altchristlichen System der Schachtelung rechteckiger und rautenförmiger Rahmen Rosettenfüllungen der Mitte und der Ecken verbinden. Solche Motive boten der sinkenden Technik ungleich geringere Schwierigkeiten als die an diesen Plätzen früher gebräuchlichen Zweige mit Früchten oder Blättern. Zierplatten von so einfacher Zusammensetzung haben sich in der Tat vereinzelt auf byzantinischem Boden erhalten, sowohl in Konstantinopel wie in Athen an der Panagia Gorgopiko (S. 489), deren Dekoration eine wahre Mustersammlung älterer Zierglieder darbietet (Abb. 436). Nicht viel später wird aber auch das syrische rosettengefüllte Kreisgeflecht (bzw. Flechtband) übernommen, um in einfacher Kette, aber auch verdoppelt oder vergrößert als Flächenfüllung zu dienen. Das Auftauchen größerer Kreis- und Schlingenmotive, die wir am frühesten in Syrien antreffen, an denselben Denkmälern beseitigt jeden Zweifel an der Herkunft des Bandornaments. Dahin gehören zwei bis drei konzentrische, in den Hauptachsen verknotete Kreise, wie sie schon an ravennatischen Marmorschranken vorkommen, und eine uns außerhalb Syriens zuerst in der Koimesiskirche in Nicäa als Umrahmung der Weihinschrift, später in S. Marco, in Hosios Lukas usw. begegnende Bandrosette, die aus drei einander überschneidenden Achterschlingen besteht (Abb. 389). Sobald nun solche aus dem Kreise entwickelte Bandfüllungen mit den geschachtelten Polygonalrahmungen hellenistischer Tradition, wie sie die Brüstungen der justinianischen Kirchen schmücken und sich noch in Nicäa vorfinden, an Balustraden vereinigt wurden, begann alsbald eine Angleichung der letzteren an jene, um so mehr als ihre Profilierungen allmählich eine starke Verschleifung erfahren hatten (Abb. 430). Dadurch wurde die Auffassung der Rahmen als Band erleichtert, und es war fast unausbleiblich, daß zwischen der inneren Raute und dem äußeren Quadrat oder Rechteck nach dem Vorbild der Kreisgeflechte Verknotungen entstanden und nach den Ecken zu größere Kreisschlingen sich um die zwickelfüllenden Rosetten legten (Abb. 419). Manchmal sitzen noch an den Seitenspitzen der Raute die verkümmerten Efeublattspitzen der altbyzantinischen Kunst an. Dieses Grundmuster kennt schon die Kunst des 10. Jahrhunderts. Seine Verbreitung von Byzanz bis Venedig beweist aber eine weit frühere Entstehung. Seine Vorstufen sind in Kleinasien zu suchen, wo uns sowohl die Kreisgeflecht- wie die Rosettenmotive begegnen, zum Beispiel an einem von Johannes Zimisches († 976) gestifteten Bischofsthron in Melegob (Kappadokien). Daß die Ornamentik der Kreisgeflechte ihren Weg von Syrien und Mesopotamien her nach Byzanz und Griechenland genommen hat, beweisen Gegenbeispiele in seldschukischen Denkmälern. In den islamischen Ländern war sie inzwischen eine innigere Verbindung mit den



Abb. 438. Ciboriumbogen im Durchgang aus der Trapeza zum Naos der Kachrije-djami (Konstantinopel)

phantastischen Tiergestalten und Fabelwesen hellenistisch-persischer Tradition eingegangen, die uns auch an byzantinischen Denkmälern etwa vom 11. Jahrhundert an immer häufiger an Stelle der Rosettenfüllungen entgegentreten (s. 6. Kapitel).

Kleinasien scheint der byzantinischen Dekoration außerdem das Arkadenmotiv übermittelt zu haben, das wahrscheinlich von dem unter einer Rundbogenarkade stehenden Golgothakreuz (siehe Teil II, S. 340/1) — dieses Symbol durchsetzt mitunter den Akanthuspalmettenfries — entlehnt ist, jedenfalls aber in Kleinasien einer rein dekorativen Vervielfältigung unterworfen worden war und in Armenien oder Mesopotamien sich mit der Zierform der verknoteten Doppelsäulchen verquickt hatte. Ein neben der Tür der Ulu-djami in Magnesia eingemauerter Friesbalken mit der Jahresangabe 967 ist schon mit fortlaufenden Arkaden geschmückt, die statt der Kreuze aufgerichtete Akanthuspalmetten als Füllungen enthalten und von zwei großköpfigen Löwen umgeben sind. Um die Wende des ersten Jahrtausends ist der neue Formenschatz völlig ausgebildet, beispielsweise in Hosios Lukas (Stiris).

Die Ranken sind an den Architraven der Templa in beiden Kirchen völlig mit dem Flechtband verschmolzen, so daß die Palmetten nur noch dessen Öffnungen und Zwickel füllen (Abb. 437). Die freier wuchernde Bewegung des Ornaments älterer Denkmäler (Abb. 435) ist einer strengen Komposition gewichen. Man kann hier fast von einer byzantinischen Arabeske sprechen. Einen anregenden Einfluß auf diese Schematisierung hat jedenfalls die kufische Schrift geübt, deren Formen in den Mustern des auf hoher Kante gebildeten Ziegelfrieses der Nordkirche unverkennbar nachgeahmt sind. In der Marmordekoration des Inneren finden wir Arkadenfriese mit Palmettenfüllung und Bossen, in denen die Achterrosette in durchbrochener Arbeit das Muster bildet. Greifen in orientalischer Stilisierung schmücken den Abschluß des Templongebälks der Hauptkirche, — an dem des Hauptportals finden sich die altchristlichen Pfauenpaare wieder ein. Das Templon der Nebenkirche (Abb. 389) behauptet aber an Reichtum der Motive und technischer Vollendung den Vorrang.

Hier sind auch die Rahmenfüllungen, unter denen jedenfalls große Ikonen, vielleicht aus Mosaik, aufgestellt waren, in durchbrochener Arbeit ausgeführt. Altchristliche Gittermuster scheinen dafür die Anregung geboten zu haben. Auch wird noch die Weinranke mit naturalistischem Blatt und verschiedenen Früchten aufgenommen, an der äußeren Umrahmung aber die aus Akanthus bestehende Wirbelranke. Die Brüstungsplatten schmückt wiederholt das oben erwähnte Rautengeschlinge (Tafel XXV), ebenso oft aber auch das aufgeblühte Kreuz mit streng stilisierten Seitenblättern und das von einer Kreisschlinge umschlossene altchristliche Radmonogramm Christi.

Im Laufe des 11. Jahrhunderts erfahren die Blattfriese und Palmetten eine weitere Schematisierung, die auf den provinzialen Denkmälern auch in der Folgezeit den allgemein verbreiteten Typus des Blattwerks bestimmt. Das Zeitalter der Komnenen sucht wieder Anschluß an die klassischen Formen der Justinianischen Kunstblüte und erreicht wohl den höchsten Stand der Marmortechnik. Davon zeugen vor allem die Umrahmungen der halbzerstörten Templonikonen der Kachrije-djami (Abb. 405) und die übereinstimmenden, im Paraklission verbauten Reste eines großen Ciboriums (Abb. 438), welche vielleicht von der Gruft des Isaak Komnenos (S. 474) herrühren, sowie das entsprechende offenbar gleichzeitige Templon der Kalender-djami. Von den in das Paraklission der Chorakirche versetzten Ciboriumbogen ist der andere für das (heute wieder entfernte) Baldachin- oder Nischengrab eines hohen Beamten der Paläologenzeit verwandt worden, wie die auf einem darauf liegenden, nicht ursprünglich zugehörigen Steinbalken ausgeführte Inschrift bezeugt. An ihm sind sogar die wogenden Ranken aus den Bogenzwickeln der Sophienkirche (S. 409) nachgeahmt worden. Um Mitte des 12. Jahrhunderts greift man in der Pantokratorkirche sogar auf echt klassische Rankentypen zurück. Allein solche Bestrebungen vermochten den Geschmack nicht in neue Bahnen zu lenken. Vielmehr erscheint die reiche Ornamentik der Kirchen von Mistra (S. 492/3) als folgerichtige Fortsetzung der Formen des 10/11. Jahrhunderts (S. 505). Ihre Palmettenranken und Bandgeflechte sind in demselben scharf absetzenden Flachrelief und in der gleichen abstrakten Stilisierung durchgebildet, nur macht sich eine wachsende Vorliebe für möglichst geschlossene Flächenfüllung geltend. Um ihr zu genügen, werden die Blattlappen oder -spitzen oft in spielerischer Weise auseinandergezogen, umgelegt, vervielfältigt und ausgebreitet. Daneben greifen Flechtmuster um sich, die mehr oder weniger reinen Bandcharakter tragen (Abb. 440). Die Durchbrucharbeit tritt außer an den Bossen fast ganz zurück. Auf den Brüstungsplatten bleibt das zu verwickelten Verschlingungen fortgebildete Bandwerk das bevorzugte Hauptelement.

Die Kapitellformen der mittelbyzantinischen Baukunst scheiden sich im wesentlichen in die beiden Typen des jonisch-byzantinischen und des Kämpferkapitells, neben denen das





Abb. 439. Byzantinische Kämpferkapitelle aus Konstantinopel (Pantokrator) und Mistra (Evangelistria) nach Wulff, Beschr. der Bildw. d. christl. Ep. III, 2 und Millet a. a. O.).

Blattkapitell korinthischer Ordnung nur noch mit vereinfachtem Blattwerk als kleineres Zierglied fortlebt (Abb. 431). Jenes erfreut sich noch in frühmacedonischer Zeit einer gewissen Beliebtheit, um schon unter den Komnenen zu verschwinden. Dem Zeitalter des klassizistischen Kunstgeschmacks unter Basilius I. und seinen Nachfolgern dürfte wohl eine größere Anzahl von Stücken der ersteren Gattung angehören, die in der Markuskirche zu Venedig zur Verwendung gekommen sind und auf dem Kämpferaufsatz einen in reinstem Flachornament (mit eingefüllter Niellomasse) hergestellten Schmuck von Weinranken tragen. Der zweite Typus wird zur Grundform zahlreicher Spielarten, bald in würfelförmiger, bald in der eigentlichen Kämpferform. Die Frühzeit begünstigt die einfachere Bildung, die im 11. Jahrhundert ihre reinste geometrische Ausprägung zum umgestülpten Pyramidenstutz durch scharfkantige Abschrägung der Ecken erhält (Nea Moni) und höchstens geometrisches Flechtwerk, besonders das T-Geflecht (S. Marco) aufnimmt, kommt aber auch später noch in geschweifter Bildung vor. Das Kämpferkapitell begegnet uns seltener mit geschweifter Profilierung (Bodrum-djami in Konstantinopel) als in wulstig geschwungener (Kazandjilar-djami in Saloniki). Die Blütezeit versucht gelegentlich, es wieder nach altbyzantinischen Vorbildern (Abb. 356) auszugestalten, so zum Beispiel in kleinem Maßstabe mit Weinblattschmuck an den Seiten und Pinienzapfen an den Ecken am Templon des Katholikon von Hosios Lukas, während in den Nebeneingängen zu den Pastophorien eine Spielart mit ähnlich geschwungenen Bandschlingen und Rosettenfüllung seine Stelle einnimmt (Abb. 437). In flacher Stilisierung schmückt das Weinblatt aber auch noch ein aus seinem Verbande gelöstes Kolossalkapitell der Pantokratorkirche (Berlin), einerseits in Verbindung mit dem Pinienzapfen, andrerseits (Abb. 439) sogar mit dem altbyzantinischen Füllhornmotiv (S. 412). An ersterer Stelle finden sich in der Nebenkirche auch Beispiele für die Übertragung des korinthischen Blattkranzes nebst Voluten oder eines zierlichen Geflechtes von Bandranken und figürlichen Motiven auf das Kämpferkapitell (Abb. 389). Halbfiguren von Engeln und aus Akanthuszacken gebildete Wirbelrosetten schmücken auch die wohl dem Bau der Maria Dukäna (S. 473) entstammenden Kapitelle der Kachrije-djami (Trapeza). Selbst in der Pammakariste (S. 476) wagt man sich noch an die Nachahmung altbyzantinischer Akanthusgeflechte heran.

Die letzten Versuche, die Grundform des Kämpferkapitells abzuwandeln, lassen sich in Mistra beobachten, sei es, daß an den Ecken eiförmige Wülste gleichsam herausgedrückt werden (Abb. 440), während Flachranken die Zwischenflächen überziehen (Evangelistria), sei es, daß wieder eine Verquickung mit dem unteren Blattkranz und den Voluten des korinthischen Kapitells stattfindet (Pantanassa), wozu die Verwendung und Nachbildung spätantiker Blattkapitelle, wie schon in Arta (Abb. 399), die Anregung geboten zu haben scheint.

Zu den Anfängen der mittelalterlichen Ornamentbildung vgl. F. Mazzanti, Archivio stor. dell. arte 1896, S. 32 ff., und Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, S. 164 ff.; für das hohe Mittelalter Strzygowski, Δελτίον γῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολ. Ἑταιρείας 1890, S. 118 ff. und Wiener Studien 1902, XXIV, S. 443 ff., sowie Atti del Congresso internaz. di scienze stor., Roma 1904, S. 684 und Amida, S. 365 ff.; für Mistra und im allgemeinen Bréhier, Nouv. archiv. des miss. scientif. 1911, S. 19 ff. u. 1913, S. 12 ff., der ein reiches Denkmälermaterial bietet, aber in der Gruppierung den Gesichtspunkt der Technik zu einseitig verfolgt, ohne der Entwicklung der Motive nachzugehen. Im übrigen vgl. Diehl, a. a. O., S. 424 ff. und Dalton, a. a. O., S. 685 ff. sowie die Teil I, S. 278 und 414 zusammengestellte Literatur.



Abb. 440. Ornamentierte Karniese in Mistra (Evangelistria) (nach Millet, a. a. O.).



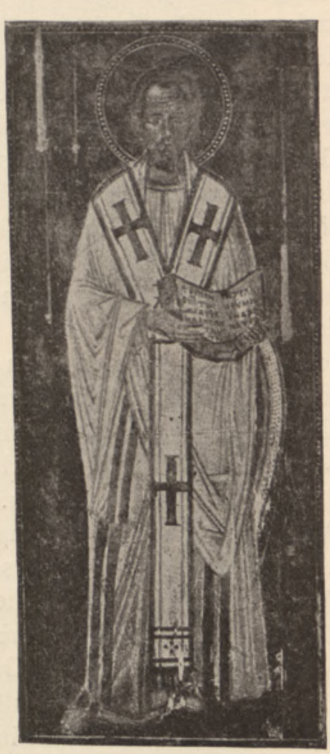


Abb. 441. Bemaltes Kreuzreliquiar in der Cap. Sancta Sanctorum (Rom)
(nach Lauer, Mon. et Mém. Fond. Piot. 1906, XV).

V.

Die byzantinische Malerei des Mittelalters und der Neuzeit.

Der Malerei allein war in Byzanz unter den darstellenden Künsten eine selbständige Entwicklung in engster Verbindung mit dem Schrifttum einerseits, mit dem Kult und der kirchlichen Baukunst andrerseits beschieden. Ihr fiel die führende Rolle gegenüber der schwach entwickelten Plastik wie auch gegenüber den Zierkünsten zu. Die byzantinische Kunstanschauung ist eine ausschließlich optische. Die Idealgestalten der nationalen rechtgläubigen Kirche stellt die Kunst dem Volke in Zeichnung und Farbe vor Augen. Um so zäher hält sie an dieser Ausdrucksweise fest, als sie der sinnlichplastischen Verkörperung aus dem Wege geht. Hatte sie doch diesen Standpunkt in heißem Kulturkampf erstritten und behauptet. Für sie war die Epoche des Bilderstreits von noch viel folgenschwererer Bedeutung als für die Architektur.

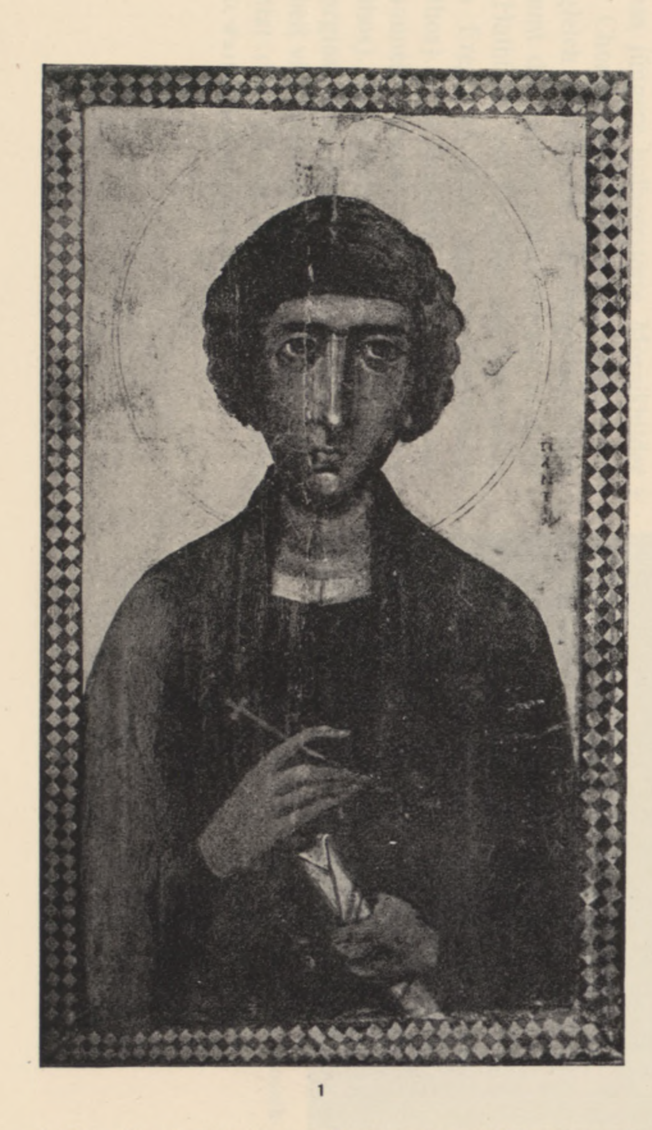
1. Die mittelbyzantinische Ikonenmalerei.

Auf die wieder auflebende Kunst hat der Geisteskampf, der um die Ikonen geführt worden war (S. 362), eine stärkere Befruchtung geübt, als ihr die vorhergehende äußere Hemmung, die nie eine vollkommene war, geschadet hatte. Die Klöster retteten manches Kunstwerk und betrieben die Malerei in der Stille weiter. So hat der Bilderstreit weit eher eine Verjüngung als eine Vernichtung des byzantinischen Stils zur Folge gehabt. Er befreite ihn

wenigstens halbwegs von einer sinkenden Tradition und erschloß der künstlerischen Phantasie neue Quellen. In den Mittelpunkt des Kunstschaffens rückten nunmehr die vermeintlichen Porträtdarstellungen Christi, Marias und aller Heiligen (Ikonen). Denn in der Darstellbarkeit des Herrn sah die bilderfreundliche orthodoxe Partei den Beweis für seine Menschwerdung. Nur in seiner leiblichen Erscheinung könne der Gläubige der unbeschreiblichen Gottheit gewiß und im Abendmahl ihrer habhaft werden, dadurch, daß Gottsohn die „mütterliche" menschliche Natur angenommen habe. Als wahrer Mensch aber habe er auch individuelle Bildung und Ähnlichkeit mit der Mutter besessen. Dem Urbild (Prototyp) wird das Bild gleichgesetzt, da es sich nur materiell von ihm unterscheide, als Abbild desselben aber durch sein geistiges Wesen bestimmt sei, ein Schluß, der zugleich die Ausdehnung der Forderung der Bilderfreunde auf Maria und die Heroen der christlichen Religion begründen sollte. Geht doch die dem Bilde bezeigte Verehrung demzufolge auf das Urbild über. Aus solchen mystischen Gedankengängen der orthodoxen Apologeten heraus bestimmte das II. Nicänum, daß „die Gestalten des Heilandes, seiner Mutter, der Engel, heiligen Apostel und Märtyrer mit Farben und Glasstiften oder ähnlichen Mitteln, wie früher, von den Malern dargestellt" werden sollten. Der Malerei allein und ihrer geistigeren Ausdrucksweise fiel die Aufgabe der Versinnlichung des religiösen Gefühls zu, durch die ein unausrottbares Bedürfnis der griechischen Volksseele sein Genüge fand. Vergeblich erneuerten sich unter dem Armenier Leo IV. und Theophilos die blutigen Verfolgungen, die nun auch unter den neu erstehenden Künstlern ihre Opfer suchten. Der Doppelruhm des großen Malers und des Märtyrers verklärte das Gedächtnis eines Lazaros und noch manches seiner Zunftgenossen.

Auf Bildnistreue mußte sich das künstlerische Streben seinem innersten religiösen Antriebe nach richten. Anleitung aber bot ihm neben der nur in einzelnen Überresten geretteten älteren Kunst die theologische Lehre. So führt das Bemühen, alle literarischen Zeugnisse über das Aussehen Christi auszuschöpfen, zur Neu- oder Umbildung seines Idealtypus. Das Bild des Menschensohnes im Mannesalter tritt daher fortan in den Vordergrund und erfährt nach dem besonderen Sinne als Lehrer oder als Schöpfer eine gewisse Abwandlung, der Jünglingstypus aber nähert sich auch in symbolischer Auffassung der Gesichtsbildung des Zwölfjährigen. Nur geringen Schwankungen unterliegt das neue Idealbildnis Marias. Ihre Darstellung bleibt zugleich durch das ganze Mittelalter auf wenige kanonische Ikonentypen beschränkt, in denen teils der Gedanke der Gottesmutterschaft überwiegt, teils das Amt der Mittlerin hervortritt. Das zähe Festhalten an den überlieferten Zügen erklärt vollends die Beständigkeit der Charakterzeichnung in den eigentlichen Heiligenbildern, nachdem die Typen einmal festgestellt waren. So arbeitet auch die Malerei mehr auf Verschmelzung der gegebenen Formen als auf Neuschöpfung hin, wenngleich unbewußt und unvermerkt in ihre Gestaltung manche Züge aus der lebendigen Naturanschauung einfließen.

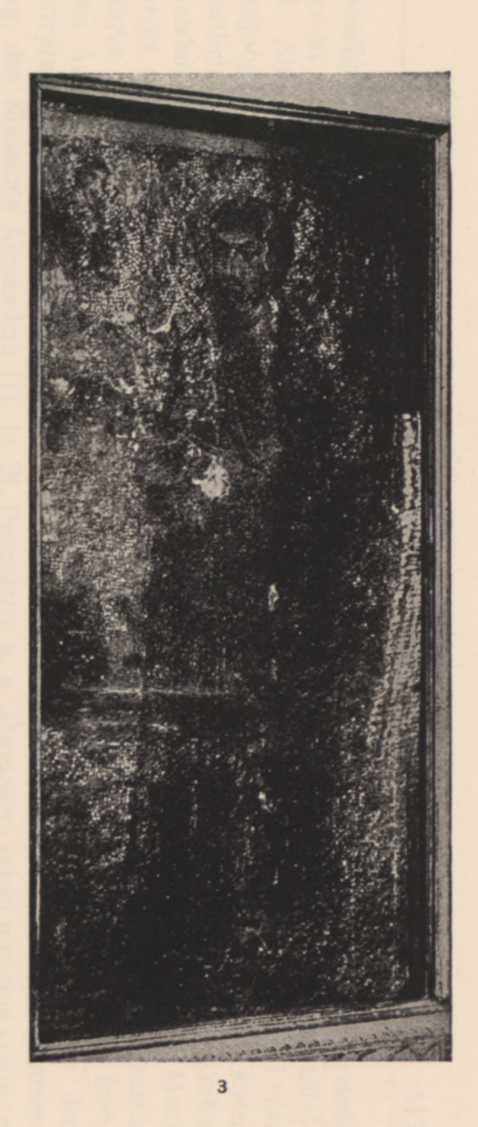
Erzeugnisse frühmittelalterlicher Ikonenmalerei und selbst aus dem hohen Mittelalter sind nur in spärlicher Zahl erhalten. Erst aus dem 13. und 14. Jahrhundert besitzen wir einige Tafeln (im Brit. Museum, in der Vat. Sammlung, in den Meteoraklöstern und in Ochrida in Macedonien), die beweisen, daß selbst damals die fortgesetzte Wiederholung der Typen noch nicht zur Erstarrung geführt hatte. Auch fehlen nicht die Belege dafür, daß noch in der Komnenenzeit eine lebendigere Naturauffassung die Ikonen beherrschte, der eine Periode noch freieren Schaffens vorhergegangen sein muß. Von dem Stil der Frühzeit, wohl noch des 9. Jahrhunderts, vermitteln uns nur die Malereien eines Kreuzreliquiars (Abb. 441) der Sancta Sanctorum (Teil I, S. 312) eine Anschauung. Es zeigt kräftige, fast derbe Gestalten von



1

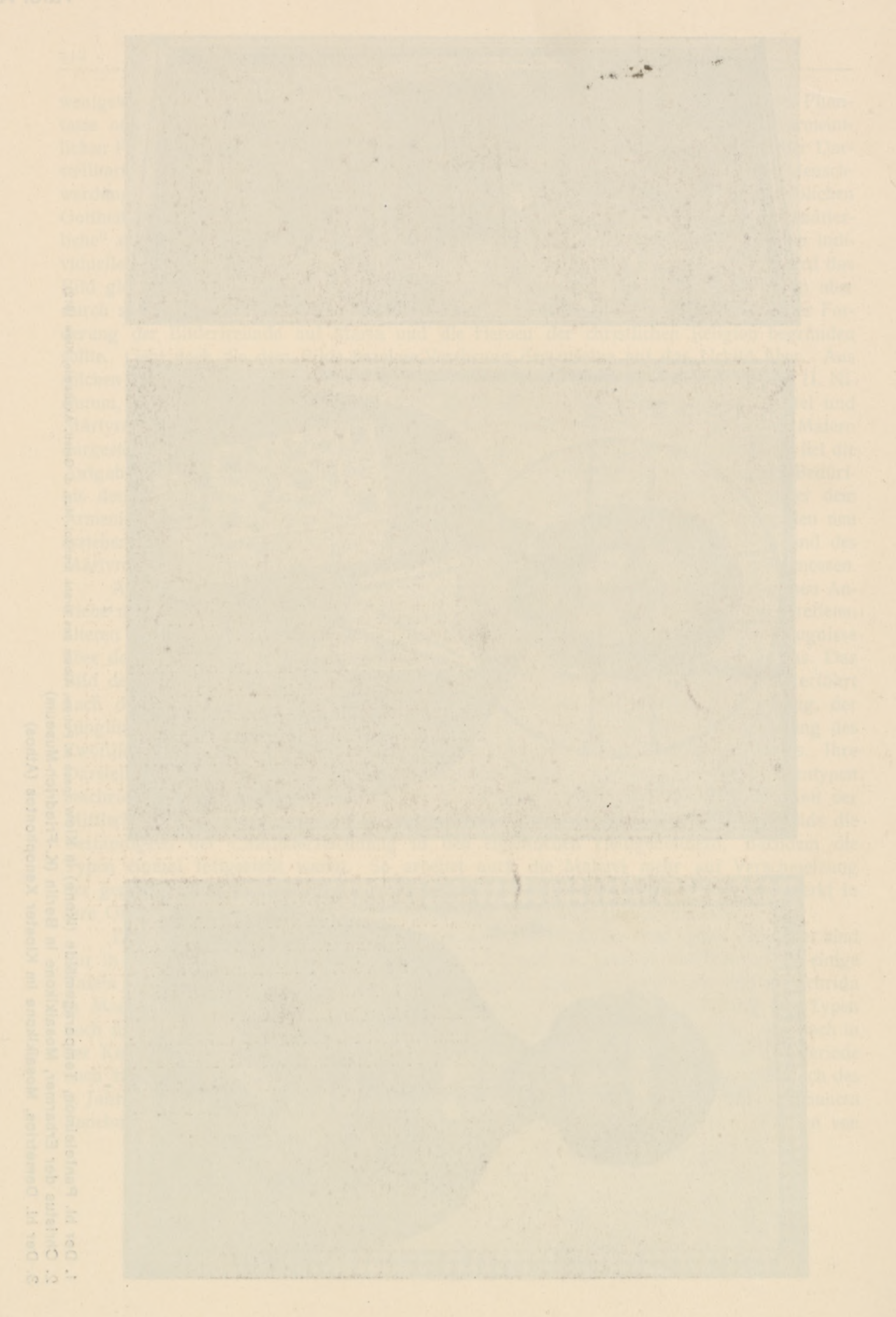


2



3

1. Der hl. Panteleimon, Temperagemälde (Ikone) in Kiew (nach N. Petrow, Album des kirchl. archäol. Mus. d. Geistl. Akademie, Kiew 1912)
2. Christus der Erbarmer, Mosaikikone in Berlin (K.-Friedrich-Museum)
3. Der hl. Demetrios, Mosaikikone im Kloster Xenophontos (Athos)



lebendigem Ausdruck in altertümlich strenger Komposition, auf der Außenseite des Deckels aber in der Gestalt des Johannes Chrysostomos die deutliche Beziehung zum Monumentalstil. Als bedeutendstes Überbleibsel der Tafelmalerei des macedonischen Zeitalters, wohl vom Ausgang des 9., jedenfalls aber noch aus dem frühen 10. Jahrhundert, bewahrt die Kiewer Geistliche Akademie ein in Temperatechnik ausgeführtes großes Brustbild des heiligen Arztes Panteleïmon (Tafel XXVII, 1). Der mittelalterliche Typus, wie ihn ein Mosaik der Nea Moni vertritt (s. unten), erscheint hier in seinem schmäleren Oval nur etwas stärker asketisch gefärbt. Und doch verrät das Bild noch in der Komposition und in der Umrahmung des frontalen Ausschnitts unverkennbar den Zusammenhang mit der altchristlichen Tradition der Porträtmalerei (Teil I, S. 307 ff.). Von kleineren Ikonen und Bruchstücken derselben Sammlung, des Museums Alexanders III. in St. Petersburg u. a. abgesehen, reicht nur eine Gattung von Tafelbildern noch bis in das hohe Mittelalter zurück. Es sind das hauptsächlich sogenannte tragbare Mosaikikonen, teils zur Aufstellung am Templon bestimmt, teils in leichterer Technik auf Wachsgrund in kleinem Maßstabe ausgeführt, um zur Verehrung auf dem kirchlichen Pulttisch (Analogion) oder dem Bedürfnis häuslicher Andachtsübung zu dienen. Am seltensten begegnet uns darunter das Christusbild, da dieses früh seinen festen Platz im ständigen Ikonenschmuck der Kirche bekam. Das Bemühen, seine wahre Gestalt aus den Schriftzeugnissen und älteren Bildern zu erkennen, führte jedoch auch bei ihm gelegentlich zur Ausprägung bestimmter Ikonentypen in Verknüpfung mit gewissen Heiligtümern. Eine solche gerahmte Mosaikikone des „Erbarmers“ frühen Stils (wahrscheinlich aus Rom) befindet sich seit Jahrzehnten im Berliner Museum (Tafel XXVII, 2). Christus segnend und die Gottesmutter, die das Kind in der altertümlichen Weise der „Kyriotissa“ vor ihrer Brust emporhält, geben in ganzer Gestalt zwei neben dem Templon eingelassene Ikonen aus dem 11./12. Jahrhundert in der Basilika Panagia i Porta (Thessalien) wieder sowie an gleicher Stelle Christus und die Hodegetria (Teil I, S. 296) zwei etwas jüngere halbzerstörte Mosaikbilder der Chorakirche (Abb. 405). Unter den ungleich häufigeren Muttergottesbildern kommt die letztere mehrfach vor, so z. B. in Halbfigur am Templon der Metropolis von Eregli (S. 453) und in Chilandari (Athos). Ein Brustbild des Evangelisten Johannes bewahrt das Kloster Lawra (Athos). Zwei Vollgestalten der Märtyrer Georgios und Demetrios von schönster Arbeit vielleicht noch des 10. Jahrhunderts besitzt das Kloster Xenophontos (Athos



Abb. 442. Festzyklus der ersten Jahreshälfte, Mosaikikone in Florenz (Dommuseum).



Abb. 443. Panagia Glykophilusa, byzantinische Ikone aus dem 16. Jahrhundert in Berlin (K. Friedrich-Museum).

(Tafel XXVII, 3). In den Athosklöstern finden sich auch die meisten Wachsmosaiken beisammen, ein Christusbild (Esphighmenu), ein heiliger Nikolaos (Stawronikita), eine Hodegetria, ein heiliger Chrysostomos und eine kleine Kreuzigung (Watopädi). Ein wenig späteres Seitenstück zu dieser von etwas geschraubtem Ausdruck, aber reizvoller Farbenstimmung besitzt das Berliner Museum, eine zweite Nikolaosikone die Kirche von Vich (Spanien). Sie gehören durchweg den an Festtagen zur Auslegung kommenden Ikonen an. Von solchen wurden aber auch Sammelbilder, sowohl des christologischen Festzyklus als auch der Marienfeste, wie die beiden feinen Mosaiktafeln des Florentiner Dommuseums (Abb. 442), für den Privatgebrauch hergestellt. Durch diese Ausdehnung des Darstellungskreises übte die Ikonenmalerei nicht nur auf die repräsentativen Gestalten des Monumentalstils, sondern auch auf seine historischen Kompositionen einen tiefgehenden Einfluß aus, unterlag aber auch seiner Rückwirkung. Unter den seltenen gemalten Tafeln, die wir besitzen, bietet eine Darstellung der Kreuzigung kleinen Formats (in St. Petersburg) aus dem 12. oder 13. Jahrhundert — auf dem Rahmen sind Brustbilder von Aposteln und Heiligen ausgeführt — zum erstenmal den Zug, daß Maria in die Arme einer der heiligen Frauen zurücksinkt. Noch im sogenannten Ducento überträgt die griechische Wandmalerei diese Neuerung nach Italien, wo sie sich rasch verbreitet und steigert.

An naturalistischen Regungen scheint es im Zeitalter der Komnenen überhaupt in der Ikonenmalerei nicht gefehlt zu haben. Durch die Theologie der orthodoxen Kirche waren zwar solche Typen, in denen die menschliche Natur stark hervortrat, wie die Darstellung der säugenden Maria, aus der kirchlichen Kunst verbannt worden, doch lebten sie nicht nur in den Außenländern fort, sondern sie blieben auch der byzantinischen Kleinkunst nicht gänzlich fremd. Aus dieser aber drangen sie wohl schon im 12. Jahrhundert manchmal auch in die Ikonen wieder ein sowie anscheinend auch einzelne neue Motive. So begegnen wir in einem ganz ikonenhaften Portalmosaik (Monreale) schon dem Christusknaben mit entblößten Beinen im Arme der Hodegetria. Eine ungefähr gleichzeitige Miniatur einer Psalterhandschrift (Berlin) zeigt bereits die das Kind liebkosende Mutter. Auch die Umbildung des erstgenannten Ikonentypus in die Komposition der sitzenden und sich zum Kinde herabneigenden Maria, wie sie im 13. Jahrhundert in Italien weiteste Verbreitung auf riesengroßen Altartafeln findet, dürfte sich schon in der griechischen Kunst vollzogen haben. Stärkeren Vorschub aber leistete dieser Entwicklung die innige Berührung, die seit dem 14. Jahrhundert die byzantinische Ikonenmalerei mit der oberitalienischen Kunst, zumal in Venedig, einging. Hier ist

wohl der Ursitz der sog. „kretischen“ Schule zu suchen, welche die freiere abendländische Behandlung des Muttergottesbildes in den traditionellen Stil übersetzte und sowohl Italien wie den slawischen Osten bis nach Rußland mit ihren handwerksmäßigen Erzeugnissen überschwemmte. Die Typen der nährenden oder das Kind herzenden Mutter (Galaktotrophusa, Eleusa u. a. m.) haben erst durch sie ihre stilgerechte Fassung (Abb. 443) für die orthodoxe Christenheit gewonnen und dann allenthalben in der Klosterkunst Nachahmung gefunden. In der Heiligenbildmalerei erhält sich die byzantinische Stilisierung der Formen und der Faltengebung bis in die Spätzeit des 17. und 18. Jahrhunderts. Weit entfernt, die Vorbilder des Abendlandes auch in der formalen Auffassung nachzubilden, entlehnt sie ihnen von Anfang an nur die Motive und überträgt sie auf ihre althergebrachten Typen. Im Vergleich mit den durch jahrhundertelange Wiederholung erstarrten Formen ihrer jüngsten Erzeugnisse erscheinen diese jedoch im Mittelalter noch voll Lebensfrische.

Die starke Individualisierung der Kopftypen bezeichnet die wichtigste Seite der mittelbyzantinischen Ikonenmalerei. In ihr wurzelt die einseitige Berücksichtigung des Kopfes, welche die Schwäche der byzantinischen Kunst, aber auch ihre Stärke ausmacht und der Bildniskunst auch für die Darstellung zeitgenössischer Persönlichkeiten innerhalb der gesamten Malerei weitgehende Verbreitung verschafft hat (s. unten).

Vgl. die Teil I, S. 312 und zu den Abbildungen zusammengestellte Literatur und für die Ikonenmalerei des Mittelalters und der Neuzeit besonders die russischen Werke von Kondakow, Die christl. Denkm des Athos, St. Petersburg 1902 u. Macedonien, St. Petersburg 1909 und Ikonographie d. Gottesmutter, St. Petersburg 1910; für die Ikonographie der Gottesmutter N. P. Lichatscheff, Die hist. Bedeutung der italogriech. Ikonenmalerei der Darst. der Gottesmutter, St. Petersburg 1911 (russisch). Die Denkmälerforschung förderten neuerdings N. Βέης, Ἀρχαιολ. Ἐφημ. 1911, S. 177 ff., Prinz Joh. Georg zu Sachsen, Zeitschr. f. christl. K. 1911, S. 302 u. 1912, S. 211 ff. und H. E. Keyes, Amer. Journal of arch. 1913, S. 211 ff.; zur Petersburger Kreuzigungsikone W. de Grüneisen, Rass. d'arte 1904, S. 138 ff. sowie im allgemeinen Diehl, a. a. O. S. 529 u. 780 ff. und Dalton, a. a. O. S. 316 ff.

2. Die mittelbyzantinische Miniaturmalerei.

Bestimmten die Ikonen Auffassung und Komposition der Bilder, so fiel doch auch der Buchmalerei ein entscheidender Anteil an der malerischen Stilbildung zu. Gegensätzliche Bestrebungen treten in ihr hervor, durch deren Ausgleich erst die charakteristischen Züge des mittelbyzantinischen Stils geprägt werden. Hier regte sich am freiesten selbständige Naturanschauung, hier vollzog sich aber auch der engste Anschluß an die Vorbilder der Spätantike. Wie so oft in der Kunstentwicklung, wurde der monumentale Stil im kleinen vorbereitet. In der Buchmalerei ergab sich die Beschränkung auf eine Summe von formelhaften Ausdrucksmitteln, nachdem die Illustration der wichtigsten kirchlichen Bücher ihre abschließende Redaktion gefunden hatte. Sie hat das der byzantinischen Kunst erreichbare Maß zeichnerischen Könnens bestimmt. Andrerseits aber wurde ihre Art der koloristischen Modellierung mit grell aufgesetzten weißen Lichtern (Tafel XXI), der eine farblose Reproduktion niemals gerecht wird, auch für den Monumentalstil vorbildlich. Bedingt wird dieselbe durch die feine Guaschetechnik, die im 9. Jahrhundert aus der Nachahmung alexandrinischer Deckfarbenmalerei entsteht und erst mit dem Pergament wieder verschwindet.

Je nach ihrer stilgeschichtlichen Bedeutung rücken die verschiedenen Miniaturenfolgen in den Vordergrund der Betrachtung. Mitten in der Bedrängnis des Bildersturmes wird die byzantinische Buchmalerei wiedergeboren. In der mönchisch-theologischen Psalterillustration erwächst ihr erster mittelalterlicher Sprößling. Wie der Psalter als das poetische Erbauungsbuch der Kirche der feste Stamm bleibt, an dem sich die aufblühende liturgische Dichtung emporrankt, so knüpft an ihn auch der nach freiem Ausdruck suchende bildliche Darstel-



Abb. 444. Das Abendmahl, Randminiatur aus dem Pantokrator-Psalter (nach Brockhaus, Die K. in den Athosklöstern 1892).

lungstrieb an. Die neue Redaktion seines Bildschmucks hat ihren Ursprung in der Hochburg der bilderfreundlichen Partei der Hauptstadt, im Studioskloster, wo die Theologie und die Hymnendichtung der morgenländischen Kirche während des letzten, heißesten Kampfes ihre wohlgehütete Pflegestätte behielt. Auch in diesen Miniaturen bezeugt sich der Geist des siegesgewissen Mönchtums. Die ältesten erhaltenen Handschriften weisen durch ihre innige Übereinstimmung auf eine von denselben künstlerischen Gedanken erfüllte, sich der gleichen Mittel bedienende Schule, wenn nicht auf ein gemeinsames Urbild zurück. Die beiden hervorragendsten mögen noch in Byzanz entstanden und erst nach dem Athos gekommen sein, als dessen neugegründete Einsiedeleien sich im 10. Jahrhundert aus dem hauptstädtischen Kloster mit heiligen Büchern versahen. Die eine von ihnen befindet sich noch im Besitze des Pantokratorklosters, die andere, an künstlerischer Bedeutung alle überragende, der sog. „Chludowpsalter“, schon seit 1847 in der Nikolauskirche der Preobrashenskischen Vorstadt in Moskau. Ihre Malereien atmen noch so lebendige Kampfesstimmung, daß sie schwerlich später als um Mitte des 9. Jahrhunderts entstanden sein können, während der Pantokratorpsalter um ein paar Jahrzehnte jünger erscheint. Ihnen schließen sich aufs engste mehrere Blätter unvollständiger Handschriften (in Petersburg, öff. Bibl. Nr. 265, und Paris, Bibl. Nat. Nr. 20) an, die ganze Bilderfolge aber lebt in der fortgeschrittenen Formensprache einer Anzahl vollständiger Kodices (in London v. J. 1066, in Rom, Berlin u. a. m.) bis in das 14. Jahrhundert, ja in der russischen Miniaturmalerei noch bis zum 17. Jahrhundert fort, ohne allzu tiefgreifende Wandlungen zu erfahren. Gleichwohl ist die mönchisch-theologische Psalterillustration keineswegs eine vollkommen freie Neuschöpfung der Miniatoren des Studiosklosters. Zum weitaus größten Teile stellt sie sich vielmehr als Bearbeitung einer verlorenen altchristlichen syrischen Grundredaktion dar

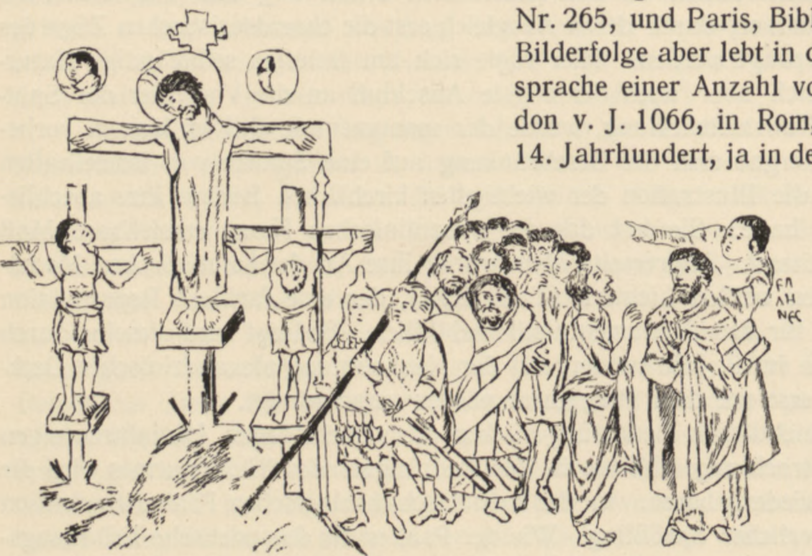


Abb. 445. Die Kreuzigung, Randminiatur aus dem Chludow-Psalter (nach Kondakow, Die Miniat. d. griech. Psalter a. d. Samml. Chludow 1878).

(Teil I, S. 292/3). Die Form der Randminiaturen teilt sie mit dem Evangeliar des Rabula und anderen syrischen Bilderhandschriften (Teil I, S. 293 ff.), sie trägt aber auch manche deutlichen inneren Merkmale dieser Abstammung.

Die beiden Hauptschichten ihres Bilderbestandes vermag die heutige Forschung freilich nur vermutungsweise zu sondern, um so mehr als die ältere selbst erst durch allmähliches Anwachsen sich gebildet zu haben scheint. Gegeben waren in der Grundredaktion ohne Zweifel die Davidszenen, welche sich mit der alexandrinischen Psalterillustration decken, wie sie uns aus der höfischen Psalterredaktion (s. unten und Teil I, S. 284/5) in einer ungleich stilgetreueren Wiedergabe bekannt ist, und verschiedene Erweiterungen dieses Zyklus, vor allem die bedeutungsvolle Folge der alt- und neutestamentlichen Bilder, deren Hereinziehung sich aus der allgemeinen Neigung der altchristlichen Kirche erklärt, in den Vorgängen des Alten Testamentes die Ereignisse des Neuen vorgebildet zu sehen. Fast alle diese Vergleiche finden sich schon bei den Kirchenvätern ausgesprochen, ja einzelne Auslegungen haben sogar in apostolischen Schriften ihren Ursprung. Die byzantinischen Maler aber übernahmen die Bilder aus der künstlerischen Tradition, und erst durch die gelehrte Arbeit der Theologen wurden in der sogenannten „Psalterkatene" alle jene der altchristlichen Kunst geläufigen Deutungen zusammengetragen. Altüberkommen ist gewiß die Gegenüberstellung der Geschichte Davids und Christi, z. B. in der Gefangennahme des Helden zu Gath und des Herrn zu Gethsemane (Chludow-, Pantokratorpsalter u. a. m. zu Psalm 55). Solche Vergleiche dürften aber schon in der syrischen Miniaturmalerei bald hinter dem fruchtbareren Gedanken der messianischen Weissagung durch Beziehung gewisser Verse und ganzer Psalmen auf neutestamentliche Vorgänge zurückgetreten sein. Wie im Rabula-Evangeliar den einzelnen Szenen die Gestalten von Propheten hinzugefügt sind (Teil I, S. 295), so begegnet uns hier immer wieder die Gestalt Davids neben den zugehörigen Bildtypen. „Höre, Tochter, — und neige Dein Ohr", redet er (Ps. 44, 11) Maria an, auf die der Verkündigungsengel zutritt. Er ist Zeuge bei der auf die unbefleckte Empfängnis gedeuteten Weissagung Gideons (Ps. 71, 6), bei der Vision des schlafenden Daniel vom hohen Berge, — über dem das Brustbild der Blacherniotissa schwebt (zu Ps. 67, 16) — und des Gespräches Jesu mit der Samariterin (Chludow-Ps., Pantokrator- und Londoner Ps. zu Ps. 36, 10) usw. Gelegentlich stehen andere Propheten mit ihm zusammen, z. B. Habakuk (Chludow-Ps. u. a. m. zu Psalm 49). Manchmal blickt unverkennbar ein altchristlicher Typus hindurch, wie das inmitten des Kreuzes befestigte Brustbild Christi, vor dem David betet (Barberini-Ps. zu Ps. 4, 7 u. a. m.), oder die Himmelfahrt des Elias (S. 341 und Teil I, S. 117). In dem liturgischen Abendmahlsbilde (Chludow- und Pantokrator-Psalter zu Ps. 33, 9) liegt der vollständige syrische Kompositionstypus vor (Abb. 444), den das Rabula-Evangeliar bereits in Abkürzung, der Rossanensis hingegen noch vollständig, wenngleich in aufgeteilter Form, aufweist (Teil I, S. 295, Abb. 277 u. S. 302, Taf. XVIII, 2). Und so haben wohl fast alle neutestamentlichen Hauptszenen schon in der syrischen Grundredaktion ihre bleibende Beziehung auf bestimmte Psalmen erhalten. Dahin gehören außer der Geburtsszene (zu Ps. 2, 7) und Taufe Christi (zu Ps. 23, 13) die Beschwichtigung des Meeres, die Verklärung (zu Ps. 88, 10 und 13), die Szene der Kreuzigung (zu Ps. 74, 12 und 46, 4) mit ihren Nebenepisoden, die Höllenfahrt (zu Ps. 67, 2 und 74, 11), aus der die Hauptgruppe des auf dem Hades stehenden Erlösers mehrfach für sich wiederholt wird, aber auch die in der griechischen Ikonographie kaum wieder belegte Erscheinung des Auferstandenen vor den schlafenden Wächtern (zu Ps. 7, 7), die Himmelfahrt (zu Ps. 17, 11), das Pfingstbild (zu Ps. 15, 1) und noch manche andere Szene. Die spärlicher gesäeten alttestamentlichen Bilder, das Abrahamsopfer (zu Ps. 36, 31), die drei Jünglinge im Feuerofen (zu Ps. 92, 11) und vor allem eine den Zug Israels durch die Wüste illustrierende Folge (zu Ps. 77) gehören gewiß auch dem alten Bestande an und ebenso die von echtsyrischer Symbolik erfüllten Erscheinungen der Gottesmutter mit dem Kinde und einzelne Typen aus der Marienlegende und Jugendgeschichte des Herrn. Daß die aufgezählten Kompositionen den gemeinsamen Kern der ältesten wie der jüngsten Handschriften bilden, erklärt sich um so leichter, als die durch sie erläuterten Psalmen von altersher in die Kirchengesänge der entsprechenden Feste aufgenommen sind. Hier floß aber auch eine Quelle neuer Anregungen, der vielleicht eine den jüngeren Kodices eigentümliche Erweiterung des Bildschmucks zu verdanken ist. Wenn wir nur in diesen der Tempeleinführung Marias (zu Ps. 44, 15), Lazarus Erweckung (zu Ps. 29, 4), dem Einzug in Jerusalem (zu Ps. 8, 3) und dem Weltgerichtsbilde (zu Ps. 49, 4) begegnen, so kann der Überschuß schwerlich davon herrühren, daß der gemeinsame Archetypus mehr Szenen enthielt als die ältesten Handschriften. Im allgemeinen freilich trägt die byzantinische Oberschicht der theologischen Psalterillustration weniger den Charakter freier Eingebung durch liturgische Gedanken als absichtsvoller Erfindung. Der Zuwachs setzt daher vorwiegend bei dem allegorischen und



Abb. 446. Die Großprahler, Randminiatur a. d. Chludow-Ps. (nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).



Abb. 447. Petrus u. Simon Magus, der Patr. Nikephoros u. Johannes, Randminiatur a. d. Chludow-Ps. (nach Kondakow, a. a. O.).

geschichtlichen Element an. Als Erbstück altchristlicher Lebensweisheit haben mehrere Handschriften die Szene von dem vor dem Einhorn auf einen Baum geflüchteten und trotz seiner Todesangst von seinen Honigtropfen kostenden Manne aus dem in Palästina verfaßten Roman von Barlaam und Josaphat bewahrt. Die Parabel vom Einhorn im Schoß der Jungfrau (Ps. 91, 1) bezieht schon Chrysostomus auf Maria. Das Fehlen antiker Personifikationen, abgesehen von Helios auf seiner im spätorientalischen Schema dargestellten Quadriga und der ähnlich aufgefaßten Selene sowie den Fluß- und Windgöttern, wird aus dem strengeren christlichen Zug der syrischen Kunst zu erklären sein. Andrerseits mag schon in ihr die symbolische Erweiterung mancher Kompositionen ihren Anfang genommen haben, die bei der Taufe Christi die Aufnahme „der Drachen in den Wassern“ (aus Ps. 78, 13) und die Hinzufügung Melchisedeks (wegen Ps. 109, 4) im Abendmahl (Chludow-Ps.) veranlaßt hat. Eher entfällt die reichere Ausgestaltung, welche die Kreuzigung durch die sich auf die Textworte der Karfreitagsvesper „den Juden ein Ärgernis und den Griechen eine Torheit“ (I, Cor. 1, 23) beziehenden Seitengruppen erfahren hat (Abb. 445), auf den Anteil der byzantinischen Malertheologen. Nach dem Kompositionsschema von Moses Bedrängung durch die Juden haben sie jedenfalls ein neues Bild auf Christi Gefangennahme geschaffen zu dem Psalmvers (21, 17) „Hunde haben mich umgeben“ und seinen Widersachern darin die im griechischen Volksaberglauben bis heute fortlebende hundsköpfige Spukgestalt des „Kynophalos“ verliehen. Den byzantinischen Wortallegorien wird sodann die in mittelalterliches Kostüm gekleidete „Barmherzigkeit“, deren Krone (nach Ps. 1, 3) ein Baum entwächst, zuzurechnen sein. In den Gestalten der Großprahler (Abb. 446), deren Mund an den Himmel reicht und deren Zunge die Erde berührt (s. Ps. 72, 9), bricht unwiderstehlich eine schon dem altbyzantinischen Kunstschaffen tief eingewurzelte Neigung zu karikierendem Realismus durch. Aus den halbverstandenen Flußgöttern hat sie dickbäuchige Kobolde gemacht, denen das Wasser manchmal aus dem Munde quillt, und auch wohl jene silenähnliche Mißgestalt geschaffen, die bald als Pharisäer, bald als Scherge unter den Feinden des Herrn, aber auch als Hades auftritt, dem ein Engel die Seele des Gestorbenen entreißt. Dem asketischen Geist entspringt eine Vermehrung der Teufel in neuerfundenen Randminiaturen, wenn auch der gewöhnliche Typus der kleinen schwarzen Dämonen zweifellos der Grundredaktion angehört. In anderen wird die Weltentsagung durch Einführung von Mönchen als Wegweisern moralischen Lebenswandels gepredigt. Am kräftigsten aber betätigt sich der von dem Volksempfinden getragene Darstellungstrieb in den Bildern, die unmittelbar auf die kirchlichen Kämpfe Bezug nehmen. An geschichtlichen Bestandteilen fehlte es zwar auch der Grundredaktion nicht ganz, erinnert doch der über klassischen Figurentypen bogenschießender Perser hoch zu Roß in kühner Verkürzung auf uns lossprengende Konstantin (Chludow-Ps. zu Psalm 59, 6) auffallend an den Josua des Mosaikenzyklus von S. Maria Maggiore (Teil I, S. 336). Aber die Szenen aus dem Bildersturm atmen einen ganz anderen Geist. Und doch glaubten die Miniaturmaler des Studiosklosters gewiß, nur im Sinne des wahren Glaubens zu schaffen, wenn sie solchen Darstellungen oder Bildern, die auf Arius und andere Ketzer der alten Kirche zielen (Londoner und Barberini-Ps. zu Psalm 33 und 78, 12) Kompositionen zur Verherrlichung des neuen Sieges der Orthodoxie zur Seite setzten. Ihren schlimmsten Feind, den Patriarchen Johannes Grammatikos, malen sie (zu Ps. 51, 9) als „zweiten Simon“ unter den Füßen seines Nachfolgers

Nikephoros am Boden liegend, wie den von Petrus niedergetretenen Vater der Simonie (Abb. 447). Beiden ist das Sündengeld aus den Händen geglitten. Eine andere Miniatur bringt „Jannis" (Chludow-Ps. zu Ps. 68, 28), wie er auf Zuflüsterung eines Teufels seinen Segen verkauft, mit den von den Juden bestochenen Wächtern des Grabes Christi zusammen. Als „Versammlung der Boshaften und Gottlosen" (Ps. 25, 4 und 5) wird bis zu den spätesten Ablegern dieser Handschriftenreihe die Ikonoklastensynode des Jahres 815 unter dem Vorsitz des Patriarchen Theodotos dargestellt. Auf seinen Befehl übertünchen zwei Geistliche daneben ein Christusbild (Abb. 448), ein Vorgang, der an anderer Stelle die Tränkung des Gekreuzigten mit dem Essigschwamm zum Gegenbilde hat (Chludow-Ps. u. a. m. zu Ps. 68, 22).



Abb. 448. Ikonoklastensynode, Randminiatur aus dem Barberini-Psalter (Nr. III, 91) (nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).

Gab der Text des Psalters manche neue Anregung zu freiem künstlerischem Schaffen, so war diesem andrerseits die syrische Grundredaktion mit ihrem naturalistischen Stil nur förderlich. Mit einziger Ausnahme der Konstantinsschlacht (s. oben) herrscht in formaler Hinsicht zwischen dem überlieferten und dem neu gestalteten Bildstoff vollkommene Einheitlichkeit, wie sie bei äußerlicher Nachahmung einer Vorlage undenkbar wäre. Alles ist vielmehr aus eigner Anschauung heraus nachgeschaffen. Zumal im Chludow-Psalter liegt uns ein lebendiges Zeugnis von dem frischen Realismus vor, mit dem die mittelalterliche Stilbildung der Malerei in Byzanz einsetzt. Ein Künstler von ausgesprochenem Wirklichkeitssinn hat ihn ausgeführt, dessen Auge mehr für das Häßliche und Charakteristische der Umwelt als für die Schönheit einer verblichenen Kunstblüte geöffnet war. Auch wo er nicht karikiert, nehmen die Figuren unter seinen Händen ein plebejisches Aussehen an. Das gilt sogar von den Engeln und von dem kurzbärtigen syrischen Christustypus, an dem die älteren Handschriften festhalten (Abb. 444/5). Die traditionellen Züge der Apostel, Propheten und Kirchenväter, sowie die Charakterköpfe der zeitgenössischen Persönlichkeiten und die Volkstypen sind vollends einer derben aber überzeugenden Individualisierung unterworfen worden. Bei den Gebärden und Stellungen erfreuen wir uns an einer Mannigfaltigkeit, die der byzantinischen Kunst bald verloren geht. Sie entbehren nie ihrer Wirkung, auch wo sie in fehlerhafter Artikulation durchgeführt sind. Doch wird in der verkürzten Ansicht der Füße und der allerdings meist halbverhüllten Arme, ja selbst des Rumpfes nicht nur Manches gewagt, worauf man später gänzlich verzichtet hat, sondern auch glücklich gelöst (Abb. 445). Für das Stoffliche besitzt der Zeichner ein Verständnis, das ihn zu einer ebenso sicheren Wiedergabe der antiken Gewandung, wie der Zeittracht im Ornat der Kaiser, Priester und den Rüstungen der Krieger befähigt, während ihm jedes Linienspiel fernliegt. Von solchen Vorzügen bewahren seine nächsten Nachfolger noch manches, besonders der Miniator der Pariser Fragmente. In der gesamten Randillustration herrscht trotz oder vielleicht gerade dank dem Verzicht auf konkrete Raumanschauung ein ziemlich lebhaftes Raumgefühl. Die Bewegung aus der Tiefe und gar in schräger Bahn, wie sie die byzantinische Kunst des Mittelalters möglichst vermeidet, ist wieder im Chludow-Psalter (Abb. 447) am klarsten erfaßt. Daß die Originalhandschriften manchmal mehr Andeutungen der Szenerie enthielten als die Mehrzahl der erhaltenen, läßt der im Jahre 1066 im Basiliuskloster von Cäsarea geschriebene Londoner Psalter mit seinem reichlichen landschaftlichen Beiwerk vermuten. Aber auch in ihnen war der Zusammenhang der



Abb. 449. David mit Sophia und Propheteia, Miniatur aus dem Pariser Psalter (Nr. 139)
(nach Omont, Facsimilès des miniat. des mscr. gr. de la Bibl. nat. 190?).

Bildelemente zweifellos zum mindesten ein ebenso loser. Im Chludow-Psalter fließt die Darstellung noch leicht, als wenn ihm die erste Erfindung gehörte. Nie wieder hat die byzantinische Kunst so volkstümlich und frei gesprochen, nie war sie dem Realismus so zugewandt und der antiken Tradition so wenig untertan.

Die jüngeren Handschriften der theologischen Psalterillustration machen sowohl in stilistischer, wie in ikonographischer Hinsicht eine der allgemeinen Kunstentwicklung parallele Wandlung durch. So zeigt der Londoner Psalter die Figurentypen des gleichzeitigen Monumentalstils, und in den Hamilton-Psalter (Berlin) dringen die überschlanken Proportionen und die ungestümen Bewegungen der ersten Paläologenzeit ein. Manche Typen erfahren eine Abkürzung, so z. B. wenn hier Nikephoros mit seinem Gegner fehlt und statt seiner der auf Simon Magus tretende Petrus das Christusbild hält (zu Ps. 52, 9). Durch Vermischung mit anderen Redaktionen (s. unten), durch Ausscheidung von traditionellem Bildstoff, durch Vereinigung mehrerer und Ausspinnung neuer Szenen entfernen sich manche jüngeren Handschriften mehr und mehr vom gemeinsamen Stammtypus. Während ein Psalter des 12. Jahrhunderts in der Vaticana (Nr. 1927) überreich illustriert erscheint, enthält ein solcher des Athosklosters Dionysiu (Nr. 65) aus dem frühen 14. Jahrhundert von feiner Ausführung nur wenige Bilder, von denen vier in ausdrucksvoller Darstellung den Tod des Gerechten, eines Mönches, die Wägung seiner Seele durch Engel und Teufel, seine Erweckung durch Christus und seine Aufnahme in das Paradies schildern, das als Altarraum wiedergegeben ist, wo ihn zwei Engel begrüßen. Hier und in einigen anderen Handschriften greift die Neigung um sich, die Bilder in den Text hineinzuziehen und in Rahmenleisten einzuschließen. Der gleiche Fortschritt tritt im Verhältnis mehrerer Handschriften zutage, die eine Sonderstellung einnehmen. Sie erbringen den Beweis, daß in Byzanz eine von der mönchisch-theologischen Überarbeitung unberührte syrische Psalterredaktion noch bis in das spätere Mittelalter fortlebte.

Ein daselbst um das Jahr 1054 ausgemalter Kodex der Patriarchatsbibliothek in Jerusalem (Hl. Grabeskirche Nr. 53) weist zu jedem Psalm nur je eine Randminiatur auf, welche stets die dem betreffenden Psalm untergelegte Beziehung auf das Leben Davids zum Gegenstande hat oder den nackten Wortsinn erläutert, also nur eine der Schichten, die in der syrischen Grundredaktion unserer Psalterfamilie unterschieden werden können (s. oben). Überbleibsel einer rein historischen Randillustration zu den Oden enthalten zwei weitere Handschriften in Jerusalem (ebenda Nr. 55 und Hl. Kreuzeskirche Nr. 88). Dieselbe, von der byzantinischen Fassung mehrfach abweichende Typenreihe in Vermischung mit den Illustrationen

der messianischen Weissagungen und den Allegorien auf die Vergänglichkeit des Lebens, aber ohne Beimengung der zeitgeschichtlichen und moralisierenden Zutaten der theologischen Redaktion hat noch in den Vollbildern eines serbischen Psalters a. d. 14. Jahrhundert (München) ihren Niederschlag gefunden. Ihm muß eine verwandte, aber bereits weiter ausgestaltete altchristliche Redaktion zu Grunde liegen, wenn auch schwerlich unmittelbar, sondern durch eine Reihe von Mittelgliedern, denen er seine durchaus byzantinischen Figurentypen und die szenischen Elemente architektonischen oder landschaftlichen Charakters mit ihrem bildmäßigen Zusammenschluß verdankt. Gleichwohl weist, abgesehen von ikonographischen Parallelen, die für einzelne Szenen wie die Magieranbetung, den Richtgang Christi u. a. m. in syrischen Denkmälern vorliegen, der vorherrschende hohe Aufbau der Komposition, der sich beim Durchzug der Juden durch das Rote Meer bis zur senkrechten Staffelung gesteigert, mit der Vogelsicht auf die Landschaft verbindet, wie im entsprechenden Bilde des Ashburnham Pentateuch (Teil I, S. 305), auf einen syrischen Archetypus zurück, in dem die Randminiaturen bereits eine Fortbildung in bildmäßigem Sinne erfahren hatten.

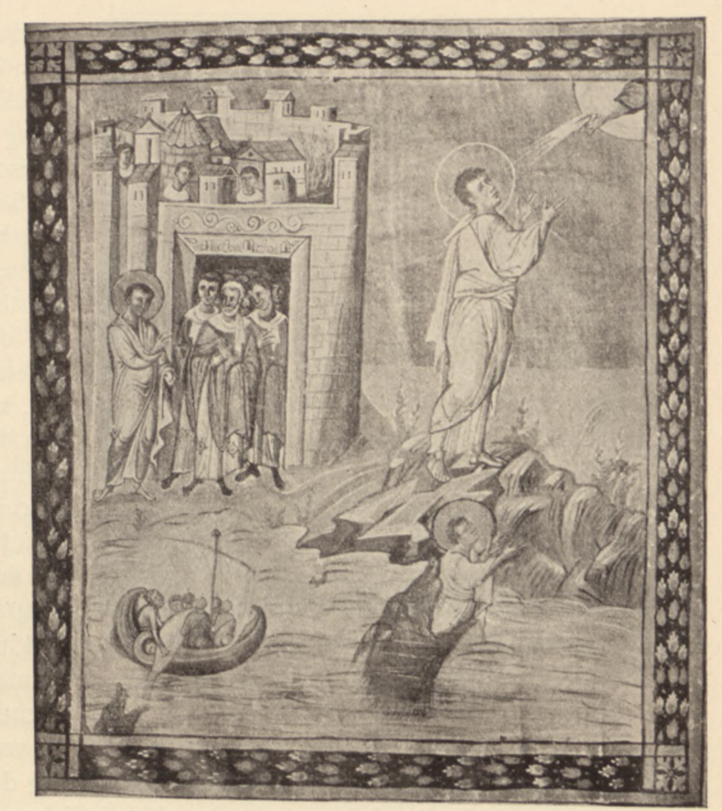


Abb. 450. Die Geschichte des Jonas, Miniatur aus dem Pariser Psalter (Nr. 139)
(nach Omont, a. a. O.).

Der Weg, auf dem diese Tradition in die serbische Miniaturmalerei einmündet, führt, wie es scheint, zurück nach dem Serbenkloster Chilandari und in die Malstuben des Athos. Diese Hauptstätte byzantinischer Kunsttätigkeit im Mittelalter kann manche altchristlichen Elemente unmittelbar aus dem Orient aufgenommen haben, wenngleich die Kunst Konstantinopels auch für sie in formaler Hinsicht maßgebend blieb.

Für die allgemeine Stilentwicklung der byzantinischen Kunst war keine der altchristlichen Redaktionen der Psalterillustration von so einschneidender Bedeutung wie die alexandrinische, deren getreues Spiegelbild uns im hervorragendsten Vertreter einer zweiten großen Psalterfamilie vor Augen steht. Der Pariser Kodex (Bibl. Nat. Nr. 139) ist daher zum Teil schon in anderem Zusammenhange gewürdigt worden (Teil I, S. 284/5). Aus dem alexandrinischen Davidzyklus, der in ihm und in den verwandten Handschriften vor dem Text in einer Reihe vollkommen malerisch durchgeführter Vollbilder abgehandelt wird, hatten einzelne Szenen auch in die syrische Malerei Aufnahme gefunden. Auf solchem Umwege ist zum Beispiel der leierspielende David (Teil I, S. 284) und sein Kampf mit dem Löwen und Bären, zu einem Bilde zusammengefaßt, schon in den Stammtypus des Chludow-Psalters und seiner jüngeren Verwandten eingedrungen. Die ganze Folge aber, einschließlich mehrerer Illustrationen zu den dem Psalter angehängten alttestamentlichen Hymnen (Moses V, 32), die vielleicht letzten Endes von einer altchristlichen Bildrolle (Teil I, S. 280) abhängt, wurde von einer zweifellos in nächster Nähe des Kaiserhofes arbeitenden Miniatorenschule in einer



Abb. 451. Moses Berufung, Miniatur des vatikanischen Kosmaskodex (Nr. 699) (nach Omont, a. a. O.).

zweiten Redaktion nachgebildet, die der mönchisch-theologischen gegenüber den anderen Pol der mittelbyzantinischen Stilbildung bezeichnet und mit vollem Recht die höfisch-aristokratische genannt worden ist. Daß unter der macedonischen Dynastie die höheren Gesellschaftskreise des neu entstehenden Beamtenadels und der durch gelehrte Bildung verfeinerten Geistlichkeit an den volkstümlichen Erzeugnissen der Mönchskünstler kein Genüge finden konnten, kann uns bei aller Anerkennung ihrer Vorzüge nicht überraschen. Unwillkürlich richteten sich die Blicke zurück auf das Vorbild der klassischen und der christlichen Antike, in der auch Schriftsteller und Dichter ihre Muster suchten. In den Abschriften altgriechischer Autoren nahm auch die Nachbildung ihres malerischen Bildschmucks den Anfang. Die mittelalterlichen Kopien der Schriften eines Nikander, Apollonius von Kitium (Teil I, S. 289), Oppian (Marciana) u. a. m. verraten doch einen mehr oder weniger engen Anschluß an hellenistische Vorbilder. Was lag da näher, als daß die kaiserliche Bibliothek (Teil I, S. 289) die Meisterwerke der altchristlichen Buchmalerei den für den Hof arbeitenden Schreibstuben herlieh. Wie nah die byzantinischen Miniatoren an ihre Vorlagen herankamen, davon gibt der Pariser Psalter des 10. Jahrhunderts das glänzendste Zeugnis.

Bei schärfstem Zusehen entdecken wir freilich auch in ihm die deutlichen Spuren unzureichenden Verständnisses nachgeborener Kopisten, nicht nur in der verfälschten Farbengebung (Teil I, S. 285), sondern auch in gewissen Mängeln der Zeichnung. Wo die Wiedergabe flüchtiger wird, mißrät dem Maler leicht die Bildung der Glieder und ihre Bewegung, — so besonders bei der Schilderhebung Davids. Aber sogar in dem Zeremonialbilde des von Sophia und Propheteia umstandenen Königs (Abb. 449) verrät ein Blick auf dessen Füße die typisch byzantinische Verbildung dieses Körperteils, wie andrerseits die reichgemusterte Kleidung in den Farben der mittelalterlichen Mode angenähert erscheint. Noch augenfälliger drängen sich echtbyzantinische Typen von schwächlichem, hageren Körperbau und gebundener Bewegung als Niniviten in die alexandrinische Szenerie des Jonasbildes ein (Abb. 450). Und obgleich es noch die geschlossene antike Landschaftsdarstellung bewahrt, wird der für das Himmelsblau eintretende Goldgrund zum Verräter der Kopie, wie auch auf dem Blatt mit dem betenden Jesaias (Tafel XXI), dessen Figuren in ihrer fein abgetönten farbigen Modellierung den allerbesten Nachbildungen der antiken Originalminiaturen beizuzählen sind.

Die unantiken Züge nehmen in den jüngeren Denkmälern der höfischen Psalterillustration, deren Zahl auf eine starke Verbreitung der Redaktion schließen läßt, sichtlich zu. Am reinsten bewahren neben der Pariser eine vatikanische Handschrift (Palat. 381) aus dem 11. Jahrhundert und Fragmente einer weiteren in St. Petersburg den ursprünglichen Stilcharakter des alexandrinischen Archetypus. So unterscheiden sich in der ersteren die beiden Vorsatzbilder des leierspielenden David und des königlichen Propheten, die Salbung, die Schilderhebung u. a. m. nur durch die schwächlichere und schlankere Figurenbildung und schlechter verstandene Szenerie von den entsprechenden Miniaturen des älteren Kodex, mit denen sie auch den großen Maßstab gemein haben. In mehreren anderen Handschriften steht die Stilent-

wicklung ungefähr auf gleicher, von ihm noch weiter entfernter Stufe. Der Verlust der guten Proportionen und der großzügigen Faltengebung, die durch eine kleinlichere und unruhigere, von kalligraphischen Neigungen beherrschte Gewandbehandlung verdrängt wird, macht sich der zeitgenössische byzantinische Geschmack geltend. Mit solchen Veränderungen geht die Verflüchtigung des landschaftlichen Hintergrundes, die Verschleifung der Bergklippen und der Vegetation Hand in Hand.



Abb. 452. Bekehrung des Paulus, Miniatur aus dem vatikanischen Kosmaskodex (Nr. 699) (nach Omont, a. a. O.).

Und doch muß es ebenbürtige Brüder des Pariser Psalters gegeben haben, da wir in diesen und anderen Handschriften einzelnen Szenen begegnen, die ihm fehlen. In einem Berliner und in einem Barberini-Psalter (Nr. 202) von 1177 ist die in jenem zu einem Bilde vereinigte Übergabe der Gesetzestafeln und Moses Rückkehr in zwei etwas abweichende Szenen zerlegt. In einem Kodex des Pantokratorklosters (Nr. 49) auf dem Athos finden wir die sonst nicht belegte Geburt Davids, in dem der Ambrosiana (Nr. 54) die Abfassung des Psalters durch den schreibenden, von einer jugendlichen Nebenfigur inspirierten König. Dieser und der Barberini-Psalter nähern sich in der Sitzweise des leierspielenden Jünglings der frontalen Stellung der Miniatur des Chludow-Psalters. Die antiken Personifikationen werden gelegentlich durch christliche Gestalten ersetzt — so z. B. die Reue bei Nathans Strafrede vor David (zu Ps. 50) in einer Jerusalemer Handschrift (Hl. Gr. 51) durch einen Engel mit dem Speer — oder verlieren sich schließlich ganz, wie die der Wüste beim Durchzug Israels durch das Rote Meer und die allegorischen Frauengestalten der Kampfszene im Berliner Psalter. Der letztere enthält außer den drei aufgeführten Szenen nur noch zwei Vorsatzblätter mit einem bemerkenswerten Brustbilde der Gottesmutter, an deren Wange sich das Kind zärtlich anschmiegt (zwischen Engeln und über drei Kirchenvätern) und einer Dëesis mit thronendem Christus, sowie den stehenden königlichen Propheten mit dem geöffneten Buch zum 1. Psalm. In den jüngsten Handschriften dieser Familie sind Einwirkungen der theologischen Redaktion zu spüren (Watopädi Kod. 609 u. a. m.). Die Illustration eines Psalters der Vaticana (Nr. 752) bietet eine in den begleitenden Randtext der Psalterkatene hineingezogene manierierte Kompilation aus beiden Redaktionen.

Gleichwohl bewahrt die höfische Psalterillustration jederzeit ein antikisierendes Gepräge. Von diesem pseudoantiken Stil ist der freieste Gebrauch gemacht in einem für Basilius II. († 1025) geschriebenen Psalter der Marciana (Venedig). Von den sechs dem Widmungsbilde mit der Porträtgestalt des „Bulgarentöters" folgenden Szenen aus dem Jugendleben Davids zeigen ihn einzelne in echt antiken, aber von dem Pariser Psalter verschiedenen Kampfstellungen, den Bären erschlagend, und als zweiten Simson, dem Löwen den Rachen aufreißend, wie schon im Chludow-Psalter, in einer noch ziemlich gut verstandenen und in ansprechender Farbenverteilung ausgeführten Landschaft.

Die Tätigkeit der Hofminiatoren hatte längst begonnen, bevor sie in Handschriften wie dem Pariser Psalter einen so hohen Grad der Vollendung erreichte. Der im 9. Jahrhundert entstandene Kosmaskodex der Vaticana (Nr. 699) läßt erkennen, daß man sich nicht sogleich an die vollständige Nachbildung malerischer Vorlagen illusionistischen Stils heranwagte.



Abb. 453. Berufung der Apostel, der Hauptmann und Zachäus, Miniatur aus dem Pariser Gregorkodex (Nr. 510) (nach Omont, a. a. O.).

Während diese Kopie uns eine ziemlich unverfälschste Anschauung von dem alexandrinischen Figurenstil des verlorenen altchristlichen Urbildes vermittelt (Teil I, S. 288/9) und nur selten in der Gestaltungsbildung Schwächen verrät, ist darin auf Wiedergabe der landschaftlichen Szenerie fast gänzlich Verzicht geleistet worden. Und doch beweist nicht nur der erhaltene farbige Bildrahmen der alt- und neutestamentlichen Darstellungen (Abb. 451/2), sondern auch die Verteilung der Figuren innerhalb desselben auf verschiedenen Höhen, daß die Kompositionen nicht für den weißen Pergamentgrund, sondern für einen anschaulich durchgestalteten Schauplatz erdacht sind, auf dem sich Vorgänge, wie die Bekehrung des Paulus im kontinuierenden Stil (Teil I, S. 280) ohne örtliche Trennung der einzelnen Momente abspielten.

Aber auch die Nachahmung der landschaftlichen Hintergründe der hellenistischen Buchmalerei nimmt schon um dieselbe Zeit ihren Anfang. Daß man nicht ohne Grund von einer byzantinischen Renaissance unter der macedonischen Dynastie gesprochen hat, — man darf dieses Wort nur nicht auf die gesamte byzantinische Kunst dieser Zeit ausdehnen — bezeugt vor allem ein Prachtkodex, der für Basilius I. (886) im letzten Jahrfünft seiner Regierung hergestellt wurde. Er enthält die Homilien Gregors von Nazianz, das beliebteste Predigtbuch der griechischen Christenheit seit altbyzantinischer Zeit. Aus der kaiserlichen Bibliothek kam derselbe wahrscheinlich durch Johannes Laskaris nach Italien in den Besitz eines Medici und ist durch Katharina von Medici in die Bibliothek des Königs von Frankreich gelangt, deren Inventarnummer er noch heute führt (Bibl. Nat. Nr. 510).

Von elf Homilien sind die Bilder verloren, zu den übrigen hingegen einundvierzig ganzseitige, größtenteils in zwei bis drei Bildstreifen aufgeteilte Miniaturen und noch fünf große Vorsatzbilder erhalten, leider jedoch die meisten in überaus schadhaftem Zustande. Die Formen des thronenden Christus auf dem ersten Blatt erkennen wir fast nur noch aus der Vorzeichnung unter der abgeblätterten Deckfarbe. Aber daß diese und die folgenden, zum Teil erst auf den Goldgrund aufgesetzten Darstellungen der Kaiserin Eudokia zwischen ihren Söhnen Leo und Alexander —, der älteste, Konstantin, fehlt offenbar als Verstorbener († 880 n. Chr.) —, und die des Kaisers selbst, dem Gabriel das Diadem aufsetzt, während der Prophet Elias ihm das Labarum reicht, in stärkster Anlehnung an die langgezogenen, repräsentativen Gestalten des Monumentalstils geschaffen sind, springt in die Augen. Für das nahezu zerstörte letzte Bild entschädigt uns wieder die überraschend feine Untermalung der Köpfe des Basilius und des Erzengels, die sich auf dem dritten Blatt dank dem zufälligen Umstande vorfindet, daß der Miniator sie nachträglich mit Gold zugedeckt hat, um darauf ein großes Prunkkreuz auszuführen, wie es auch die dritte Seite schmückt. In der eigentlichen Illustration macht sich ein schroffer Stilgegensatz bemerkbar, dem gegenüber alle feineren Unterschiede nur als solche besserer oder geringerer Arbeit und Hand in Hand damit des engeren oder freieren Anschlusses an eine Vorlage erscheinen. Fraglich bleibt höchstens, ob die letztere eine einheitliche war. Da aber der

Mischcharakter dieser sowohl alt- als auch neutestamentliche Gegenstände, Geschichte und Heiligenlegende, umfassenden Bilderfolge mehr oder weniger im Inhalt der Schrift selbst begründet ist, dürfte diese Annahme die stilistische Gleichartigkeit der Miniaturen besser erklären. Sie wird durch einige andere Beobachtungen fast zur Gewißheit. Neben den Szenen aus dem Leben Gregors des Theologen und seines Vaters findet nur die Legende anderer altchristlicher Heiligen und Märtyrer (Basilius des Großen, Cyprians u. a. m.). Berücksichtigung. Ebenso fehlt jede Bezugnahme auf die Zeitereignisse des Bilderstreits, dagegen spricht sich eine lebhafte Anteilnahme an der Geschichte des altbyzantinischen Kaisertums und der altchristlichen Kirche aus. Das Leben Konstantins des Großen und die Auffindung des heiligen Kreuzes durch Helena, Julians Ketzerei und Fall zieht an unserm Blick vorüber, und eins der bedeutendsten Vollbilder zeigt uns die feierliche Versammlung der zweiten Synode, der Theodosius d. Gr. neben dem kreuzüberhöhten Thron vorsitzt und auf der die Lehre des Makedonios verdammt wird. Mit diesen Szenen ist ein reichhaltiger Auszug aus einer fast unbekannten altchristlichen Evangelien- oder gar einer ganzen Bibelillustration vereinigt, und zwar einer alexandrinischen. Besteht doch in den Kompositionen des Davidlebens und der Geschichte Moses weitgehende Übereinstimmung mit der höfischen Psalterredaktion. Die Jakob- und Josephszenen sowie die Sündflut lassen entfernte Beziehungen zur Wiener Genesis erkennen, erstere enthalten aber auch ganz eigenartige, groß angelegte Schilderungen, wie den Traum von der Himmelsleiter und den Ringkampf mit dem Engel. Das Gleiche gilt von einzelnen neutestamentlichen Wunderszenen, der Verklärung, der Kreuzabnahme oder der Erscheinung des Herrn im Garten, und besonders von den Illustrationen zur Geschichte der Apostel von ihrer Berufung (Abb. 453) an bis zu ihren Martyrien. Die Gestaltenbildung erinnert ebenso auffällig an die stämmigen Figuren des Kosmas Vaticanus wie der energische männliche Idealtypus, dem auch Christus angehört, und die Rundköpfe der Jünglinge und Frauen. Die Wiedergabe der Füße verrät nur in seltenen Ausnahmefällen mangelndes Formgefühl. Durch die Aktion geht oft noch ein Zug lebendiger Kraftäußerung. Daneben aber stellen sich gelegentlich bei flüchtigerer Ausführung alle Unarten des byzantinischen Manierismus ein, die schwächliche Standweise, die Hagerkeit und schlecht verstandene Artikulation der Gestalten und sogar die willkürliche Verkleinerung der Nebenfiguren. Und während der antike Faltenwurf mit sicherer Pinselführung breit hingestrichen ist, scheinen die Gewänder solchen Gestalten zu weit zu werden und sich zu verwirren. Am größten ist auch hier die Einbuße in der Wiedergabe des Schauplatzes. Darin tritt deutlich hervor, daß die Maler die zerpflückten Bestandteile bildmäßig geschlossener Darstellungen aneinanderreihen und uns nur Andeutungen eines Bildzusammenhanges bieten. Um so deutlicher spricht sich der Charakter der Vorlage in einigen wenigen Darstellungen von kontinuierendem Stil aus, in denen sich ein einheitlicher Schauplatz erhalten hat, wie im Jonaszyklus, der den Pariser Psalter noch an Ausführlichkeit übertrifft, oder beim barmherzigen Samariter. Meist sind jedoch nur ein paar Architekturen von hellenistischem Typus, vereinzelte Bäume und dergleichen übernommen (Abb. 453). Verhältnismäßig naturwahre Wiedergabe finden die Klippen der hier und da aufragenden Felsberge. Den Grund erfüllt meist das Himmelsblau, seltener Vergoldung. Aber nur ausnahmsweise rötet sich der Horizont oder herrschen wirkliche Lufttöne vor. Die malerischste Gesamthaltung wahrt die Vision des Ezechiel (Ez. 37, 1—12) mit



Abb. 454. Vision des Ezechiel, Miniatur aus dem Pariser Gregorkodex (Nr. 510) (nach Omont, a. a. O.).





Abb. 455/6. Widmungsbild und Geschichte der Judith, Miniaturen aus der vatikanischen Bibel (Reg. gr. Nr. 1) (nach Miniat. della Biblia Cod. Vat. Reg. Gr. I e del Salterio Cod. Vat. Palat. gr. 381. Milano 1905. Collez. paleogr. Vat. fasc. I).

einer in farbige Halbschatten getauchten Gruppe im Mittelgrunde, ein Bild, das sichtlich mitsamt seinem aus Füllhörnern zusammengesetzten Zierrahmen kopiert ist (Abb. 454), in seinen Figuren aber alle Grade der Abschwächung der antiken Gestaltenbildung darbietet. Im allgemeinen hingegen sind die Farbenwerte der Originale durch reiche Verwendung blauer und grüner Mitteltöne in Verbindung mit Gold und Purpurviolett in rein koloristischem Sinne ausgewertet. Die Technik ist eine hochentwickelte Deckfarbenmalerei, wenn sie auch an Feinheit der Abtönung noch hinter dem Pariser Psalter zurücksteht.

Dieser vollentwickelte pseudoklassische Stil muß etwa in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts geherrscht haben. Dann beginnt er sich allmählich zu wandeln. Für seine allgemeinere Anwendung, aber auch für seine beginnende Abschwächung zeugt vor allem die Bibel der Königin Christina in Rom (Vat. gr. Nr. 1), in der wir teilweise denselben Bildkompositionen wie im Pariser Gregorkodex begegnen, sowie anderen sehr bedeutsamen Überresten einer Illustration des Alten Testaments in antikisierendem Stil. Bei der Geschichte Judiths (Abb. 456) ist die Bildgestaltung ganz nach dem altbyzantinischen Prinzip der umgekehrten Perspektive (Teil I, S. 299) durchgeführt. Durch freie Auffassung zeichnen sich auch die Eliasszenen und die Darstellungen zu den Büchern der Makkabäer und Hiob aus. Von dem letzteren gab es eine gesonderte, noch durch mehrere Handschriften vertretene, mit dem vatikanischen und dem Pariser Gregorkodex Nr. 510 übereinstimmende Redaktion (daneben eine theologische

wie im Marcianus Nr. 538, sowie in Patmos). Auch von anderen Einzelausgaben alttestamentlicher Schriften mit klassizistischem Bildschmuck haben sich hervorragende Denkmäler erhalten, so z. B. von den Sprüchen Salomos (Kgl. Bibl. in Kopenhagen Fol. Nr. 6) mit prachtvollem, dem Widmungsbild des Patrikios Leon in der vatikanischen Bibel (Abb. 455) ebenbürtigem Vorsatzblatt, das den unter Eingebung der göttlichen Weisheit lehrenden König auf dem Throne zeigt (Abb. 457). Von einem Kodex der Prophetenkatene des 10. Jahrhunderts mit Porträtschilden von pseudoantikem Bildcharakter wird eine Hälfte in Florenz (Laurent. VI) bewahrt (die andere in der Turiner Universitätsbibliothek ist verbrannt), während ein jüngerer der Chigiana in Rom schon die Abschwächung der Kopftypen verrät, ein solcher des Jesaias in der Vaticana (Nr. 755) und einer des Jeremias in der Laurentiana (V, Nr. 9).



Abb. 457. Salomo als Lehrer der Lebensweisheit, Miniatur aus dem Kopenhagener Kodex (Fol. Nr. 6) (nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).

Je vertrauter die Buchmalerei mit den antiken Typen wird, desto freier von ängstlichem Bemühen, verhält sie sich zu ihnen, nicht ohne daß die Beherrschung der Figur darunter leidet. Immerhin hatte sich im Laufe des 10. Jahrhunderts in der Konstantinopler Schule eine Summe künstlerischer und technischer Erfahrung aus dem Studium der alten Kunst angesammelt. Zugleich öffnet sie sich aber auch dem langsam eindringenden Naturalismus der volkstümlicheren Mönchskunst. Der Ausgleich zwischen beiden Richtungen führt zu einer Verschmelzung und zur Entstehung des typischen mittelbyzantinischen Miniaturenstils. Vorbildlichen Einfluß gewinnt dieser, weil seine Geburtsstätte die überaus fruchtbare kaiserliche Malstube gewesen ist. Sie zog die besten Kräfte an sich, aber diese kamen doch wieder aus den Klosterwerkstätten. Daß wir diese Verhältnisse so klar übersehen, verdanken wir der Erhaltung einer Handschrift von unschätzbarer Bedeutung, die gleichsam im Mittelpunkt der Stilbildung der byzantinischen Miniaturmalerei steht. Von Lodovico il Moro wurde in Konstantinopel ein durch die Widmung an Basilius II. ausgezeichnetes Menologium erworben und durch Paul V. der vatikanischen Bibliothek einverleibt.

Als einzige unter allen byzantinischen Handschriften, die wir kennen, ist es Blatt für Blatt von den ausführenden Künstlern signiert. Ihrer waren acht, aber es bestand eine Art Oberleitung oder Schulgemeinschaft, die eine weitgehende Einheitlichkeit des Stils zur Folge hatte. Da die Blätter so verteilt wurden, daß jeder meist je zwei bis drei und höchstens sechs hintereinander zu malen hatte, hätten sonst viel größere Verschiedenheiten Platz greifen müssen. Allerdings sprechen manche Umstände dafür, daß sie auch nach gemeinsamer Vorlage arbeiteten. Solche Hinweise ergeben sich aus dem Verhältnis von Text und Bild. Der erstere wurde offenbar erst später hinzugefügt, und zwar nach einem Synaxar, in dem die Heiligenleben der ausführlichen Menologien, wie sie Symeon Metaphrastes unter Konstantin Porphyrogennetos aus älteren



Abb. 458. Enthauptung des hl. Endoxios und seiner Leidensgenossen, Miniatur aus dem vatikanischen Menologium (Nr. 1613) (nach Il Menologio di Basilio II. Torino 1907, Cod. e Vat. sel. VIII).

Quellen zusammengestellt hatte, in einer kürzenden Redaktion vereinigt worden waren. Dabei ergaben sich Fehler und Widersprüche. Manchmal wurden sie verbessert, so wurde z. B. die im Synaxar erwähnte Verstümmelung der heiligen Anastasia vor ihrem Tode an Händen und Füßen nachträglich an der knienden Gestalt vorgenommen. Wenn jedoch das Bild einer abweichenden Fassung der Legende entsprach, so konnte man öfters daran nichts mehr ändern. So werden die Heiligen Bakchos und Sergios beide enthauptet, während der Text das nur von dem einen berichtet. So wird Jakobus von einem Ambon und nicht vom Giebel der Kirche herabgestürzt. Daß die Künstler nach Vorlagen arbeiteten und daß diese entweder altchristliche Miniaturen waren oder bereits Kopien von solchen, bestätigen vereinzelte altertümliche Züge der Bilder. Die Erscheinung des Erzengels vor Josua geht auf eine der vatikanischen Rolle (s. Teil I, S. 280/1) entsprechende Vorlage zurück, die Jonasdarstellung auf den altchristlichen Zyklus. Die Kirche des heiligen Antonius gleicht vollkommen einer syrischen Basilika. So überzeugt die Betrachtung der ganzen Miniaturenfolge doch bald, daß die Vorbilder der Maler in ihrer ganzen Bildgestaltung der Antike noch sehr nahestanden. Die weitaus vorherrschenden Märtyrerszenen sind im Grunde nach ganz wenigen Kompositionsschemen entworfen, und diese geben größtenteils antike Stellungen und Bewegungsmotive wieder. Der Hauptanteil entfällt auf die Enthauptungen (Abb. 458), bei denen der Henker mit Vorliebe in Kontrastwendung, zum Streiche gegen das kniende Opfer ausholend wiedergegeben wird, die durch Überschneidung gelegentlich noch gesteigert ist. Bei figurenreicheren Bildern dient die Verdoppelung einer bewegten Gestalt als beliebtes Mittel der Steigerung. Massenhinrichtungen zeigen meist an mehreren Märtyrern die Zerlegung des ganzen Vorganges in die einzelnen Stadien des Zeitablaufs (Abb. 458). Die seltenere Darstellungsweise, daß der Scherge dem zusammenbrechenden Märtyrer nachgeeilt ist, erinnert an Gruppen klassischer Kampffriese. Antiken Ursprungs ist sicherlich auch der mit gefällter Lanze auf einen Heiligen eindringende Kriegsknecht. Ein ausgesprochen christliches Motiv ist nur die öfters auch kopfüber angewandte Kruzifixusstellung. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der Bilder mag auf freier Gestaltung beruhen, aber es ist kaum möglich, diese Szenen auszusondern. Darin eben liegt die Hauptleistung dieser Schule für den byzantinischen Stil, daß sich die Maler jene Bewegungsmotive nun ganz zu eigen gemacht haben und imstande sind, sie auf einen anderen Figurentypus anzuwenden. Denn nur ein Teil der Märtyrer mutet noch rein klassisch an. Bei den Aposteln, Propheten, Mönchen, heiligen Frauen bricht echt mittelalterliche Naturanschauung oft mit vollem Realismus durch. Die auch in seitlicher Stellung wiedergegebenen Oranten, die



Abb. 459. Der hl. Hierotheos, Miniatur aus dem vatikanischen Menologium (Nr. 1613) nach Il Menologio di Basilio II etc.).



Abb. 460. Die Gottesmutter erscheint dem hl. Romanos im Traum, Miniatur aus dem vatikanischen Menologium (Nr. 1613) (nach Cod. e Vat. sel. VIII).

segnenden und sprechenden Kirchenväter, die Verehrer der Säulenheiligen entnahmen die Meister dem ihnen geläufigen Typenschatz der Ikonenmalerei. Ihr Kostüm ist das zeitgenössische. Die antikisierende Gewandbehandlung steht aber im allgemeinen auf der gleichen Stufe wie im Monumentalstil. Die neutestamentlichen Bilder haben zu diesem offenbar die engste Beziehung und vertreten vielfach eine neue Phase in der ikonographischen Entwicklung des Gegenstandes (s. unten). Legendenszenen, Darstellungen kirchlicher Prozessionen und Feste, der Niederlegung von Reliquien u. a. m. vervollständigen den Bildstoff. Mit der Gestalt der Kaiserin Theodora, die ein Christusbild hält, berührt die Schilderung die näherliegende Vergangenheit. Am wenigsten ist es den Malern des Basilius gelungen, die Szenerie ihrer Bilder überzeugend zu gestalten. Sie bleibt auf wenig Abwechslung beschränkt, je nachdem sich der Vorgang vor landschaftlichem Mittelgrunde abspielt oder in architektonischer Umgebung. Die Versuche, beide zu vermitteln (Abb. 460), befriedigen selten infolge der mangelnden Beherrschung der Perspektive. Eine wirklich klare Raumgestaltung übersteigt sichtlich das Vermögen der Künstler. Was sie bieten, ist eine Auslese von überkommenen Formen, die nach gewissen Regeln zusammengefügt werden. Und die wichtigste davon besteht darin, den Hintergrund möglichst auszuschließen. Diesem Zwecke ließ sich die antike Felslandschaft leicht anpassen, indem ihre Berge möglichst nahe herangeschoben wurden. Bisweilen wird auf der einen Seite ein Durchblick nach der Tiefe geöffnet, besonders wenn ein Fluß in unnatürlich steilem Lauf aus ihr hervorbricht oder die wellenbewegte Meeresfläche sich bis zum Horizont ausdehnt. Höhlen, emporsteigende Wege, spärliche kleine Bäume und Büsche geben dieser ärmlichen Landschaft hin und wieder ein schwaches Sondergepräge. Ist Einförmigkeit ihr Grundzug, so herrscht Unklarheit in den Bildarchitekturen. Auch diese bewahren eine Fülle antiker Elemente, Kuppeln, Muschelnischen, Vorhänge u. dgl., aber selten in verständlichem räumlichen Zusammenhange. Das weitaus bevorzugte Kompositionsmotiv ist ein Hof, dessen Hintergrund eine Säulenhalle oder Mauer abschließt, mit zwei vorspringenden Flügelgebäuden. Diese zeigen manchmal noch eine leidlich richtige perspektivische Flucht, aber ihre Verbindung mit der Säulenfront und deren Gebälk bleibt immer unklar (Abb. 459). Schattenwände werden gern symmetrisch angeordnet. Daß die Komposition in einzelnen Fällen dann besser ausfällt, liegt wohl an der Benutzung eines bestimmten Vorbildes. Die Künstler wagen es wohl auch, bekannte Heiligtümer Konstantinopels vollständig nachzubilden. Wir sehen z. B. den berühmten Hymnendichter Romanos vor der Kyrosbasilika, in der er als Psalte wirkte, auf einem Lager ruhend die ihm von der Gottesmutter dargereichte Rolle verschlingen. Zweimal wird die Apostelkirche mit ihren fünf Kuppeln bei der Einbringung von Reliquien dargestellt. Der heilige Sabas steht im Gebet vor seiner Laura, die mit ihren Kirchen und Mauern einen Teil der Landschaft einnimmt.

Eine so widerspruchsvolle Schöpfung wie das Menologium kann weder für eine Kopie erster Hand nach einheitlicher altchristlicher Vorlage noch für die freie Leistung einer selbständigen Kunst gehalten werden. Sie dürfte selbst wohl schon nach einer mittelalterlichen Redaktion aus der Blütezeit des pseudoklassischen Stils, in der noch manche Züge besser verstanden waren, gearbeitet sein. Darauf weist schon das Vorhandensein einer übereinstimmenden und in manchen Bildern vollständigeren, also vom vatikanischen unabhängigen Miniaturenfolge eines Menologiums derselben Textredaktion in Moskau (Synodalbibliothek Nr. 183) hin. In der künstlerischen Vollendung reicht sie freilich nicht entfernt an jenes heran, dessen Stil die Illustration eines Synaxars in Chilandari (Athos) sehr viel näher kommt, während andere Menologien in Dochiariu (Nr. 5) und Ephigmenu (Nr. 14) eine Mittel-



Abb. 461. Belehrung des Moses über die reinen und unreinen Tiere, Miniatur des Oktateuchs von Watopädi (Nr. 515).

stellung einnehmen. Die Guaschetechnik erzielt im römischen Kodex ihre glänzendsten Wirkungen. Die Arbeiten eines Pantaleon und Symeon übertreffen in der Leuchtkraft des Kolorits noch die Bilder ihrer Genossen, unter denen die beiden Michael den antikisierenden Geschmack stärker vertreten. Diese Seite ihrer Kunst vermag auch die Ansprüche unseres Auges zu befriedigen, während die byzantinische Freude am Grausamen, der sentimentale religiöse Enthusiasmus, das prunkvoll Zeremonielle aus dem Bedürfnis der Zeit verstanden sein will. In der verworrenen Überfülle dieses Bilderschatzes erscheint der byzantinische Miniaturenstil völlig ausgereift.

Das 11. Jahrhundert bringt die Redaktion der wichtigsten kirchlichen Bilderbücher zum Abschluß. Im darauffolgenden richtet sich die künstlerische Arbeit nur noch auf die Aus- oder Umgestaltung der Darstellungen in ihren Einzelheiten. Nicht immer wird damit etwas Vollkommneres erreicht, wenn die Maler auch hin und wieder einen hübschen Zug hinzuzufügen wissen, — immer mehr aber verwischt sich dadurch die Erinnerung an die zugrunde liegenden altchristlichen Vorbilder. Wie fruchtbar der Betrieb in den Malstuben der Klöster war und wie auch die bilderreichsten Handschriften eine starke Vervielfältigung erfuhren, erkennen wir am deutlichsten beim Oktateuch, von dem uns nicht weniger als fünf, sogar in der Anordnung der Miniaturen im Text fast durchgehends übereinstimmende Handschriften erhalten sind. Den altertümlichsten Charakter trägt von diesen eine Handschrift des Athosklosters Watopädi (Nr. 515), den jüngsten ein im Serail zu Konstantinopel befindlicher Kodex, dessen Vorwort kein Geringerer als des Alexios Sohn Isaak Komnenos (S. 473) verfaßt hat. In ihm dürfen wir daher den Besteller dieser Handschrift erblicken. Die gemeinsame Grundredaktion muß aber viel weiter zurückliegen, ist sie doch offenbar mit Benutzung altchristlicher Miniaturenfolgen zustande gekommen. Die Annahme, daß den byzantinischen Künstlern bereits eine im Altertum entstandene Zusammenfassung der fünf Bücher Moses mit dem Buch Josua, dem der Richter und dem Buch Ruth vorlag, hat jedoch wenig Wahrscheinlichkeit, da wir eins von diesen in einer entsprechenden selbständigen altchristlichen Handschrift kennen, — der vatikanischen Josuarolle. Dieser Umstand ergibt bestimmte Anhaltspunkte über das Verhältnis der fünf Handschriften untereinander.



Abb. 462. Namengebung der Tiere und Erschaffung des Weibes, Miniatur aus dem Oktateuch der Serailbibliothek (K-pel) (nach Ouspenski, Bull. de l'Inst. archéol, russe de C-ple, 1912).

Zwei von ihnen haben einzelne Motive getreuer bewahrt als die anderen. Das eigenartige



Abb. 463. Josua bannt die Sonne, Miniatur aus dem Oktateuch der Serailbibliothek (K-pel) (nach Ouspenski, a. a. O.).

Eingangsbild, in dem wir jedenfalls eine byzantinische Komposition zu erkennen haben, bietet die Handschrift der Evangelischen Schule in Smyrna in schöner Erhaltung: Gottvater im Typus des Alten der Tage, wie er die himmlischen Sphären mit den Gestirnen und den Cherubim im weitesten der Himmel in seinen Armen hält. Selbst der Oktateuch des Klosters Watopädi auf dem Athos läßt diese Komposition vermissen, zeichnet sich aber vor den übrigen durch verständnisvolle Wiedergabe der landschaftlichen Szenerie, der Tierwelt (Abb. 461) und der hellenistischen Bildarchitekturen aus. Den Illustrationen der Genesis (Abb. 462) fehlt es auch in jenen nicht an idyllischem Reiz, — ja die Komposition berührt sich gelegentlich mit der Wiener Genesis, doch ist die altchristliche Vorlage offenbar durchweg gründlich umgearbeitet. In den Schöpfungsszenen und in der Illustration des Leviticus finden sich manche Anklänge an die Topographie des Kosmas. Ein alexandrinischer Pentateuch oder eine Weltchronik könnte benutzt sein. Dafür spricht auch die Übereinstimmung in der Darstellung des Durchzuges der Israeliten durch das Rote Meer mit dem aristokratischen Psalter. Die ursprüngliche Vorlage des Buches Josua war augenscheinlich eine Rolle, die sogar einzelne Motive vor der stammverwandten vatikanischen (Teil I, S. 281) voraus hatte. Manchmal berührt sich die Darstellung (Abb. 462) auch mit dem Josuazyklus von S. M. Maggiore (Teil I, Abb. 305). Die Anlehnung an die gleichen Bildtypen ist hier bei allen Handschriften eine auffallend starke, so verschieden auch die Figurenbildung erscheint. Durchweg aber ist — mit Ausnahme des Athoskodex — die Szene der Zerstörung Jerichos ausgefallen. Aus dieser und anderen Abweichungen erhellt, daß jene Rolle bei Herstellung des Archetypus des Athoskodex und desjenigen der jüngeren Handschriften eine etwas verschiedene Aufteilung erfahren hat. Beide Redaktionen dürften aber gleichzeitig und wohl in derselben Malstube, — vielleicht der kaiserlichen des 10/11. Jahrhunderts, entstanden sein. Der landschaftliche Hintergrund erhält sich in den Josuabildern in der typischen Stilisierung der Felshügel. Er weicht im Buch der Richter wieder dem einfachen blauen oder goldenen Grund. Und doch leuchtet in einzelnen Szenen auch hier noch aus Gestalten wie dem Engel, der Bileam entgegentritt, etwas von dem antiken Ideal durch, z. B. im Kodex von Watopädi, wo auch das Scheuen des Pferdes vor der Erscheinung mit lebendiger Naturbeobachtung wiedergegeben wird. Einfach und hübsch wird die Erzählung von Ruth ohne irgend erhebliche Abweichungen in der ganzen Reihe vorgetragen. Noch weiter als der Konstantinopler entfernt sich in stilistischer Hinsicht von den übrigen ein vatikanischer Kodex (N. 746), während ein zweiter (N. 747) mit dem von Watopädi und dem Smyrnaer den feingliedrigen Figurenstil des 12. Jahrhunderts gemein hat. Das Kolorit ist in allen ein überaus lebhaftes und zeigt eine gewisse Vorliebe für die Vereinigung von kräftigem Rot mit Kobaltblau. Mit Vergoldung wird an den Rüstungen und sogar bei den Gewändern nicht gespart.

In der stilgeschichtlichen Entwicklung der Evangelienillustration hat sich weder die klare Scheidung verschiedener erst spät zusammenfließender Redaktionen ergeben, wie beim Psalter, noch eine so vollständige Verschmelzung der realistischen Anschauungsweise des Malers mit der antikisierenden Vorlage, wie bei den Menologien und dem Oktateuch. Daß bei keiner anderen Handschriftenfamilie die Frage nach ihrem Verhältnis zur altchristlichen Tradition schwerer zu beantworten ist, hängt mit der eigenartigen Anordnung des Evangelientextes zusammen, die schon im frühen Mittelalter für den gottesdienstlichen Gebrauchszweck durchgeführt worden war, indem man die einzelnen Perikopen jedes Tages aus den verschiedenen Evangelien in der vorgeschriebenen Reihenfolge zusammenzutragen hatte. Doch kam dadurch die zusammenhängende Textfolge keineswegs außer Gebrauch. Solche Hand-



Abb. 464. Der Evangelist Markus, Miniatur aus einem Evangelium in Rom (Vat. gr. Nr. 1158) nach St. Beissel, Vatikanische Miniaturen, Freiburg 1893).

schriften behielten als sog. Tetraevangela ihre Bedeutung für die stille Lektüre, ja sie überwiegen an Zahl unter den erhaltenen. Die Ausschmückung bewahrte bei beiden Gruppen einige gemeinsame, schon in der altchristlichen Illustration gegebene Züge, nahm aber im übrigen eine etwas verschiedene Richtung. Evangelien und Tetraevangela weisen gewöhnlich die Kanonestafeln (Teil I, S. 293) und oft einige weitere verzierte Vorsatzblätter auf. Den typischen Schmuck bilden in beiden Gruppen die Bilder der Evangelisten, in den Tetraevangela jedoch meist am Anfang der einzelnen Evangelien.

Der vorherrschende Typus ist der aus dem antiken Autorenbilde (Teil I, S. 296) entstandene des sitzenden Evangelisten, der schon im christlichen Altertum Gemeingut der verschiedenen Redaktionen geworden war. Er erfährt besonders im 10. Jahrhundert eine stilvolle Fortbildung und nimmt schon im Laufe dieser ersten Entwicklung individuellere Charakterzüge an, wie sie wohl in den Ikonen ausgearbeitet worden waren. Gestalten und Köpfe von hoher Schönheit und tiefem Ausdruck begegnen uns in einer Reihe von Handschriften dieser Zeit (in Rom Vat. Nr. 1522; London Brit. Mus. Arund. Nr. 547; in Petersburg Öff. Bibl. Nr. XXI; in Paris Bibl. nat. Nr. 64) und in solchen des 11./12. Jahrhunderts (Rom Vat. Nr. 1158 und Urb. 2; Wien Hofbibl. Nr. 50; Florenz Laur. VI, 18). Hier bereichert sich schon das Beiwerk der Pulte und des Schreibgeräts (Abb. 464). Eine gewisse Tätigkeit und ein bestimmter Ausdruck wird bald für jeden der Evangelisten typisch, wenn auch nicht unabänderlich: für Matthäus das Lesen, für Markus die sinnende Haltung, für Lukas das Schreiben und für Johannes das Diktieren. Denn bei ihm kommt öfters die Begleitfigur seines Schülers Prochoros hinzu. Die Hintergründe füllen sich immer mehr mit Architekturen (z. B. Vat. Nr. 1229; Athen, Kgl. Bibl. Nr. 57 u. 68). Im 11. Jahrhundert tauchen zuerst vereinzelt (z. B. in London, Brit. Mus. Harl. 5785) die Evangelistensymbole auf, um im 12. Jahrhundert immer häufiger und größer zu werden und gar als Vermittler der Inspiration mitzuwirken (Brit. Mus. Nr. 1810; Paris Bibl. nat. Nr. 51 u. 95; Moskau Synod-.Bibl. 518/9 u. a. m.). Orientalischer oder abendländischer Einfluß mag dabei mitspielen. Nur selten, aber gewiß aus altchristlicher Quelle (Teil I, S. 301) tritt manchmal eine Frauengestalt, die göttliche Weisheit, in gleicher Bedeutung hinzu, oder Christus selbst erscheint in Halbfigur (in Florenz Laur. VI, 18). Seltener und fast nur im 9. und 10. Jahrhundert begegnet uns der Typus des stehenden Evangelisten, der dem altchristlichen Apostelheiligen mit dem Buch (Teil I, S. 146 u. 296) entspricht. Für die stilvollen Gestalten mancher Handschrift (wie Vat. Nr. 766 und Paris Nr. 70 oder



Abb. 465. Der Evangelist Markus, Miniatur aus einem Ev. vom Athos (Andreasskite Nr. 5) (nach Ainalow, Βυζ. Χρονικά 1899).

Wien Nr. 240; Sinait. Nr. 204) ist eine Abhängigkeit von monumentalen Vorbildern wahrscheinlich, während andere Beispiele (Abb. 465) unmittelbar auf ein Prototyp der syrischen Buchmalerei zurückzuweisen scheinen (Athos, Andreasskite Nr. 5), zumal wo Evangelisten und Apostel paarweise auftreten, wie in altchristlichen Handschriften (Teil I, S. 296/7) und diese Autorenbilder, gelegentlich als eine Art Randillustration, auch auf den sogenannten Praxapostolos, d. h. auf die Apostelgeschichte und die neutestamentlichen Briefe übergreifen (Vat. Nr. 1208; Paris Nr. 1335 mit Halbfiguren; Jerusalem Hl. Gr. Nr. 37 und größtenteils auch Nr. 47). Am seltensten werden die Evangelisten mit der Darstellung Christi in der Weise vereinigt, daß sie um seine Gestalt als Brustbilder verteilt sind (Athos, Lawra Nr. 92), was wieder auf eine Einwirkung altchristlicher Tradition als des Orients zurückzuführen sein dürfte. Die griechischen Maler zogen es manchmal vor, den in einem Rahmen vereinigten vier Gestalten ein größeres Christusbild auf besonderem Blatt gegenüberzustellen (z. B. in Rom, Vat. Nr. 1160). Auch kommt noch wiederholt die altertümliche Anordnung vor, daß auf solchen seine und die Gestalt der Gottesmutter denen der Evangelisten vorangehen (z. B. Sinait. Nr. 204 und Athos, Andreasskite, Nr. 5). Ein neuer Zug ist, daß manchmal die Stifter mit dem Buch ihnen zu Füßen liegen.

Die redaktionelle Änderung der Textfolge und der Einfluß des Gottesdienstes wurden für die Darstellung der evangelischen Ereignisse selbst in noch viel höherem Grade maßgebend, indem sie auf die Einheitlichkeit der künstlerischen Tradition zerstörend einwirkten. Bilderevangelien, in denen die Ereignisse zusammenfassend dem Texte vorangestellt werden, kennt das byzantinische Mittelalter nicht mehr. Wie durch einen Zufall hat sich uns im Pariser Gregorkodex (No. 510) die Kopie einer altchristlichen Handschrift dieser Art erhalten (s. oben). Die Masse der mittelbyzantinischen Evangelien bietet hingegen eine mehr oder weniger beschränkte Anzahl von Bildern. Nicht das Interesse an der Erzählung, sondern ihre kirchliche Bedeutung wurde die Veranlassung zur Hinzufügung und Erweiterung des Bildschmucks, indem der Text der großen Festtage durch ganzseitige Bilder ausgezeichnet zu werden pflegte. In den Tetraevangela wurde es üblich, vor allem die Evangelienanfänge mit solchen Bildern zu schmücken. Die Zahl der Festbilder beschränkt sich auf vier, wenn nur das Hauptfest jedes Evangeliums — in den Evangelien nach der Ordnung des Kirchenjahres — berücksichtigt wird: bei Lukas die Verkündigung (seltener die Kreuzigung), bei Matthäus die Geburt, bei Markus die Taufe Christi, bei Johannes die Anastasis. Doch ist die Vermehrung des Bildschmucks bis auf die Zwölfzahl des großen Festzyklus sehr gebräuchlich, wodurch auch die auf das Leben der Jungfrau bezüglichen Szenen, deren Erwähnung im Evangelium fehlt, Eingang gefunden haben, wie das Entschlafen (Koimesis). Eine Ausnahme bildet hingegen, wenigstens in den Evangelien, ein noch reicherer Bilderbestand. Die Textillustration innerhalb der Schriftzeile findet sich hingegen in den Tetraevangela durch das ganze Mittelalter in einzelnen Handschriften vor.


Abb. 466. Das Wunder zu Kana, Miniatur aus dem Petersburger Evangelium (Öff. Bibl. Nr. XXI) (nach Aufnahme von J. J. Tikkanen).

Es liegt auf der Hand, daß bei diesen verwickelten Voraussetzungen eine viel stärkere Vermischung der altchristlichen Redaktionen eintreten mußte als beim Psalter. Die Unterscheidung einer realistischen und einer mehr antikisierenden Richtung wird aber noch durch den Umstand erschwert, daß offenbar schon im Altertum die ikonographischen Unterschiede zwischen



Abb. 467. Der Auferstandene und die hl. Frauen, Miniatur aus einem Evangelium vom Athos (Iwiron, Nr. 5) (nach Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern 1890).

dem syrisch-palästinensischen und den alexandrinischen Bildkompositionen nur geringe waren (Teil I, S. 285 u. 297), wie die schon von den ersteren abhängige Bilderfolge des Gregorkodex beweist. Für die Festbilder mußten sich altchristliche Vorlagen von bildmäßiger Geschlossenheit besonders empfehlen, doch konnte hier eine Umbildung und Erweiterung der Bildtypen nicht ausbleiben. Eher dürfen wir erwarten, daß sich die altbyzantinische Textillustration in der mittelalterlichen verhältnismäßig rein erhalten haben könnte. Und in der Tat zeigt diese wesentliche Übereinstimmungen mit der Miniaturenfolge des Rossanensis, deren ikonographische Grundlage in der palästinensischen Kunst zu suchen ist (s. Teil I, S. 300). Allein der syrische Einfluß hat zweifellos auch nach dem 6. Jahrhundert noch unmittelbar auf die byzantinische Buchmalerei fortgewirkt, und so scheint der Anschluß an syrische Vorlagen durchgehends ein noch engerer zu sein. Eine Handschrift, die den höfischen Stil des aristokratischen Psalters unter den Evangelien in seiner Reinheit vertritt, liegt uns nicht vor. Am nächsten steht ihnen auch der Zeit nach das antik gefärbte Evangelium der Petersburger Bibliothek (Nr. XXI), dessen Bilder in ähnliche, wenngleich derbere breite Rahmenleisten mit Blätterstäben und Blütenkelchen, Sternen und dergleichen (Abb. 466) eingeschlossen sind, wie die des Pariser Psalter (Nr. 139).



Abb. 468. Alexios u. Johannes Komnenos, Miniatur aus einem Evangelium in Rom (Vat. Urb. gr. 2) (nach Cod. e Vat. sel. Ser. minor I).

Es enthält nur wenige, meist auf die Passion bezügliche Miniaturen von großzügiger Komposition. In der Anastasis ist diese schon durch die Figuren der Könige erweitert, die Gestalt des Hades und die Bewegung Christi aber noch dem Typus des Chludowpsalters ähnlich. Das Thomaswunder, die Fußwaschung, die Myrrhophoren und die fast ganz zerstörte Verklärung sowie das Pfingstwunder unterscheiden sich wenig von der typischen byzantinischen Auffassung. Eine altertümliche Überlieferung (Teil I, S. 112 u. 131) wirkt in der Hochzeit zu Kana (Abb. 466), in der Doppelszene der Grablegung und der am leeren Grabe trauernden Frauen sowie in der Erscheinung Christi, dem sie zu Füßen fallen, nach. Die ikonographische Grundlage bildet sichtlich eine palästinensische Redaktion. Auch der kurzbärtige Christustypus trägt ausgesprochen syrischen Charakter und sieht dem des Gregorkodex (Teil I, Abb. 271) wenig ähnlich. Die Gestaltenbildung und -bewegung aber wahrt noch antike Größe. Hat also hier ein Maler der höfischen Schule

nach palästinensischen Vorlagen gearbeitet, oder bewahrten diese selbst noch mehr antikes Stilgepräge? Jedenfalls ist dann die Abschleifung derselben schon außerordentlich fortgeschritten, und wir sind vom Stil des Menologium nicht mehr weit entfernt.



Abb. 469. Die Kreuzigung, Miniatur aus einem Evangelium in Berlin (Kgl. Bibl. Nr. 66).

Daß es im 10. Jahrhundert Evangelien von reinerer klassischer Formensprache gab, dafür zeugt sowohl ein ungefähr gleichzeitiger Kodex in Paris (Bibl. nat. Nr. 64), der Bilder aus der Geschichte des Zacharias enthält, aber schon wegen ihres kleineren Formats weder die starke Wirkung des vorerwähnten, noch die malerische Breite der Bilderfolge des Gregorkodex (Nr. 510) erreicht, als auch das Fortleben einzelner Kompositionen verwandten Stils in einer Athoshandschrift des 12. Jahrhunderts (Iwiron Nr. 5). Diese enthält eine ausnehmend große Zahl vollkommen bildmäßig ausgeführter Illustrationen, darunter die Hochzeit zu Kana in entsprechender Auffassung, die Verklärung in einer reicheren Berglandschaft mit acht Nebenfiguren der im Hintergrunde harrenden Apostel, die Gruppe Christi mit den ihm zu Füßen liegenden Frauen (Abb. 467) usw.

Viel beträchtlicher ist freilich die Zahl der Evangelienbücher aus dem 11. und 12. Jahrhundert, die uns die üblichen Festbilder im typischen Zeitstil bieten, wie z. B. mehrere Athoshandschriften (Russikon Nr. 2; Iwiron Nr. 1; Watopädi Nr. 101), von denen die erste auch Randminiaturen besitzt, eine Pariser (Bibl. nat. Nr. 75), eine Moskauer (Synodalbibl. Nr. 519) und andere mehr. Schöne Proben einer reichen Textillustration bietet ein grusinischer Kodex in Gelati, in dem sich wohl am stilgetreuesten die altbyzantinische Redaktion des Rossanensis fortpflanzt, einzelne Athoshandschriften (Watopädi Nr. 735) und zwei jüngere in Rom (Vat. Urb 2) mit einem Widmungsbilde des Alexios und Johannes Komnenos (Abb. 468) und in Berlin (Kgl. Bibl. Nr. 66) mit zahlreichen, in den Text eingeschlossenen, aber z. T. fast seitengroßen und im Stil den Festbildern gleichwertigen Miniaturen (Abb. 469). Schon im 11. Jahrhundert sondert sich von dieser Illustrationsweise eine merkwürdige Richtung ab, die sich als die der Kleinmeister bezeichnen läßt. Sie gefällt sich in der Umsetzung der Bildtypen in winzige Figürchen, deren mechanische Bewegungen wie Stellungen



Abb. 470. Kreuzabnahme und Grablegung, Miniatur aus einem Evangelium in Paris (Bibl. nat. Nr. 74) (nach Omont, Evangiles avec miniat. byz. de l'XI siècle, Paris 1908).

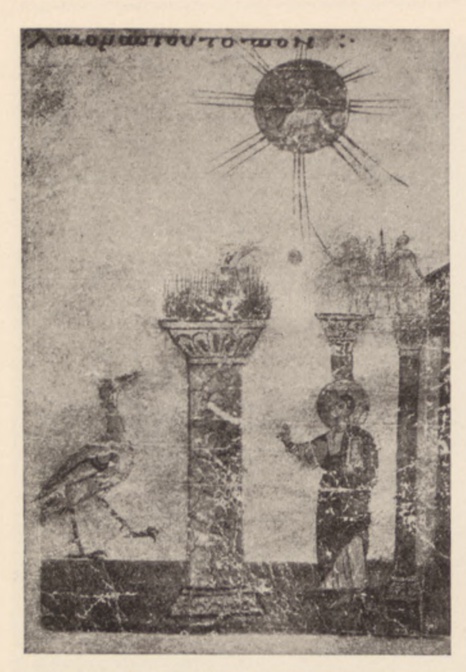


Abb. 471. Der Phönix und der Priester, Miniatur aus dem Physiologuskodex in Smyrna (Ev.-Schule)
(nach Strzygowski, Der Bilderkreis des griech. Physiologus, 1899, Byz. Archiv II).

von Gliederpuppen wirken (Abb. 470), während die Faltengebung zu einer Art Schraffierung herabsinkt, der man, wohl in Nachahmung der Emailtechnik, durch Goldlichter einen dekorativen Reiz zu geben sucht.

Einzelne von diesen Handschriften gehören zugleich zu den bilderreichsten unter allen erhaltenen, so vor allem die zierlichste und in ikonographischer Hinsicht bedeutsamste in Paris (Nr. 74) eine venezianische (in S. Giorgio dei Greci) aus dem 11. Jahrhundert, eine Florentiner (Laur. VI, 43) und andere mehr. Da die Kompositionen durchweg auf dem ungedeckten Pergamentgrunde ausgeführt und auch innerhalb des Textes nicht von einem Rahmen umschlossen sind, ist die Vermutung kaum abzuweisen, daß dieser Redaktion eine altchristliche syrische Randillustration des Evangeliums (Teil I, S. 293 ff.) zugrunde liegt. Wir haben es hier offenbar mit den Erzeugnissen gewisser Klosterwerkstätten, sei es auf dem Athos, sei es in Byzanz selbst, zu tun.

Der Stil dieser Handschriftengruppe hat auch in einzelnen Denkmälern der theologischen Psalterillustration seine Parallelen, seine höchste technische Vollendung aber erreicht er in den Miniaturen des wichtigsten Kodex einer vielgelesenen mönchischen Moralschrift.

Die „Himmelsleiter" des Johannes Klimakos, der gegen Ende des 6. Jahrhunderts im Sinaikloster lebte, stellt das Asketenideal der orthodoxen Kirche von seiner dunklen Kehrseite dar — die völlige Ertötung jedes tätigen Lebensinteresses in selbstquälerischer Grübelei und innerer Zermarterung, gepaart mit Selbstgerechtigkeit. Sie will den Büßer lehren, wie er durch alle Stufen der Reue und Entsagung von Sprosse zu Sprosse zur Seligkeit des Paradieses aufsteigt. Wie verbreitet dieses Buch war, erhellt aus der Tatsache, daß die gar nicht einmal zahlreichen illustrierten Handschriften tiefgehende Verschiedenheiten zeigen. Anscheinend hat es wiederholt die Phantasie der Maler aufs neue angeregt. Gemeingut ist nur die Hauptdarstellung der Himmelsleiter selbst, an deren Fuß Johannes steht. Die älteste Redaktion dürfte wohl die jenes in feinster Kleinmalerei ausgeschmückten vatikanischen Kodex (Nr. 394) aus dem 11. Jahrhundert, des ältesten überhaupt erhaltenen, sein. Ihre künstlerische Tradition reicht offenbar bis in altchristliche Zeit zurück, da die Tugenden und Laster, von denen Johannes Klimakos zu seinen Schülern spricht, hier als Personifikationen in antiker Tracht und zum Teil sogar nackt auftreten, einander bekämpfen, die einen den emporkommenden Mönch zu stützen und hinaufzuziehen, die anderen ihn von der Leiter herabzureißen suchen. Mit erstaunlicher Sicherheit sind diese Figürchen bis in die Einzelheiten ausgearbeitet, jeder frische Lebenshauch aber ist aus ihnen entwichen. In einer zweiten vatikanischen Handschrift (Nr. 754) ist nur ein das Inhaltsverzeichnis bildendes Sammelbild aus zwei- bis dreifigurigen Gruppen in diesem kleinsten Maßstab zusammengesetzt. Darauf folgt eine Reihe von größeren Miniaturen, die uns immer wieder Mönche trauernd, grübelnd, weinend und verzweifelnd vor Augen stellen. Der Realismus der Klosterkunst bricht hier wieder mit ursprünglicher Stärke durch und bemächtigt sich auch des physiognomischen Ausdrucks. Viel allgemeiner gehalten sind die Allegorien einer anderen, jedenfalls viel älteren Redaktion, wenngleich sie nur in einem Kodex des Sinaiklosters (Nr. 418) aus dem 12. Jahrhundert vorliegt, und vielleicht daselbst entstanden.

Auch der Illustration des Physiologus, eines aus dem Altertum ererbten Werkes der christlichen Wissenschaft (Teil I, S. 289), hat die Mönchskunst ihren Stempel aufgedrückt, nachdem in dasselbe durch die Theologie im Laufe der Jahrhunderte eine mannigfaltige allegorische Erläuterung hineingearbeitet worden war. Daß auch der Bilderkreis einen altchristlichen Grundstock enthält, ist in hohem Grade wahrscheinlich, obgleich es in der einzigen illustrierten Handschrift, die wir besitzen, — sie gehört der Evangelischen Schule in Smyrna — kaum möglich ist, die ältere und die spätere Schicht reinlich voneinander zu scheiden.

Immerhin dürften die Tierfiguren selbst und Fabelmotive, wie der tote Fuchs, der aufspringend die Raben packt, auf frühe Vorbilder zurückgehen, haben sich ihnen doch antike Typen wie der Kentaur, die Sirene, der Seedrache und andere mehr hinzugesellt. Auch Personifikationen wie Tag und Nacht und eine Flußnymphe, die augenfällig die gleiche Abhängigkeit verraten, wird nicht erst die byzantinische Miniaturmalerei aus anderer Quelle hineingetragen haben. Ebenso mögen einige Allegorien, wie der Fang des Einhorns durch die Jungfrau, in dem das Mittelalter ein Sinnbild der Empfängnis Marias erkannte, und die Entdeckung des Phönix durch den Priester (Abb. 471) ebenfalls schon zum altchristlichen Grundbestande der Illustration gehören. Aber nicht sie geben der Smyrnaer Handschrift das charakteristische Gepräge, sondern eine Bilderreihe, die zum Teil in engster Beziehung zur theologischen Psalterredaktion steht oder vielmehr schon aus dieser geschöpft ist. Es sind das alt- und neutestamentliche Szenen, wie die Kreuzigung, die Anastasis, der Engelsturz, der Besuch der Engel bei Loth usw. Ihre oft recht gezwungene Heranziehung zeugt für die gleiche Geistesrichtung und steht nicht immer im Einklang mit dem Text. Durch fortgesetzte Überarbeitung von Wort und Bild scheinen sich aber auch noch jüngere Erweiterungen ergeben zu haben, welche durch eine unmittelbare Bezugnahme auf das Mönchsleben veranlaßt worden sind. Der Vergleich der Tauben mit Nonnen, welche zur Kirche gehen, oder die Darstellung der Priesterweihe (beim Prion) verdanken ihre Einführung eher einer Zeit unangefochtenen Einflusses auf das Volksleben als der Kämpfe um höhere Güter. In den Eigenschaften der Tiere sieht diese Interpretation Sinnbilder für das Verhältnis des lebenden Menschen zu Gott und der Welt. Der Stil unterscheidet sich vom ausgeglichenen Durchschnittsstil des späteren 11. Jahrhunderts nur in seinem Streben nach einer sehr schlanken Gestaltenbildung und durch die ziemlich gebundene, mitunter fast hölzerne Bewegung, besonders in den letzterwähnten Bildern. Eine geschicktere Hand hat die Miniaturen einiger angehängten Abschnitte aus der Topographie des Kosmas Indikopleustes ausgeführt. Einen weiteren Anhang des Smyrnaer Kodex bildet eine Folge von Bildern, die in der mystischen Sprache des Akathistoshymnus (Teil I, S. 310) ihre Wurzel haben. Sie bringt verschiedene Ikonentypen der Gottesmutter mit dem Thron, der Arche Noahs, der Stiftshütte und ihrem Gerät in Parallele und bietet das erste Beispiel für diese zum Teil bis in altchristliche Zeit zurückreichende (Teil I, S. 99) Bildsymbolik der späteren „Hermeneia“ (s. unten), nach der z. B. die Hodegetria Moses im brennenden Busch erscheint.



Abb. 472. Freisprechung Marias und die Heimkehr der Gatten mit Josephs Söhnen, Miniatur aus dem Jakobuskodex in Rom (Vat. gr. Nr. 1162)
(nach Stornaiolo, Miniat. delle Omilie di Giacomo monaco. Roma 1910. Cod. e Vat. sel. Ser. min. I).

Daß es von dem Akathistoshymnus im byzantinischen Mittelalter eine ziemlich verbreitete Illustration gab, bezeugt auch ein Moskauer Kodex (Synodalbibl. Nr. 429). Sie ist wahrscheinlich aus einer Weiterbildung einer altchristlichen Redaktion entstanden, die auch in den Miniaturen einiger mit dem serbischen Psalter vereinigten Hymnen ihre Einwirkung erkennen läßt. Die durch den Bilderstreit gesteigerte Verehrung der Gottesmutter hat jedoch in der Buchmalerei einen noch reicheren Niederschlag hinterlassen, und es ist kein Zufall, daß uns das wichtigste Marienbuch des byzantinischen Mittelalters nur in einer jüngeren Redaktion vorliegt. Erst der



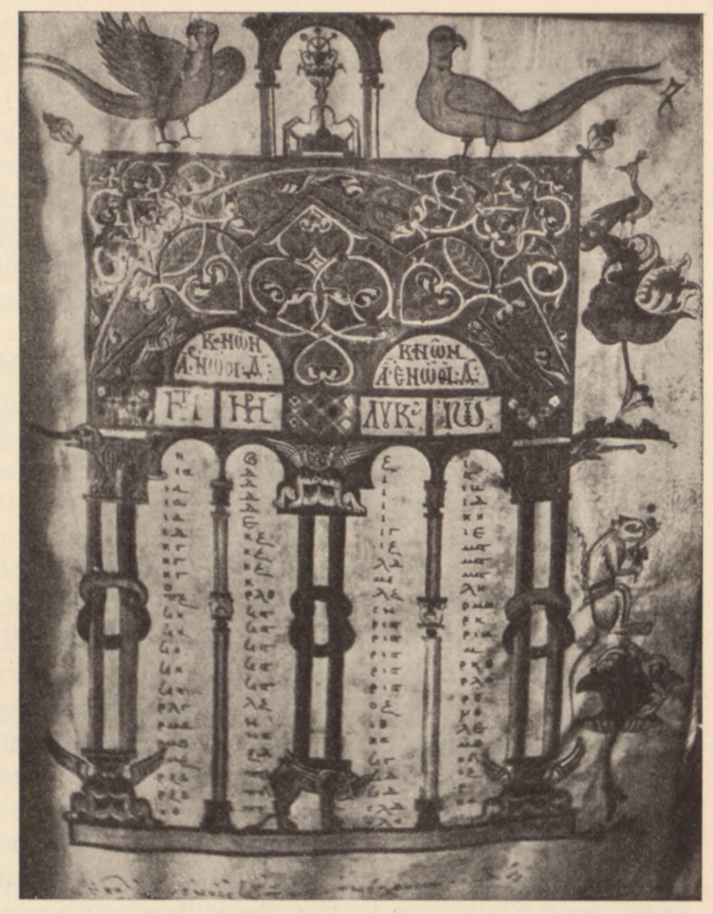
Abb. 473. Der hl. Mamas, Miniatur aus einem Athoskodex der Homilien Gregors d. Theol. (Dionysiu Nr. 63)

in Konstantinopel zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert lebende Mönch Jakobos von Kokkinobaphos hat wohl in seinen Homilien die Legende und die theologische Spekulation literarisch zusammengearbeitet. Nicht viel später, wenn nicht gar gleichzeitig, entstand die Illustration dazu, die wir in zwei anscheinend von derselben Hand ausgeführten, übereinstimmenden Miniaturenhandschriften in Rom (Vat. Nr. 1162) und Paris (Nr. 1208) besitzen.

Auch sie ist jedenfalls nur zum kleinsten Teil neu erfunden. Am ehesten dürften die ganzseitigen Kompositionen, welche die Bedeutung der Gottesmutter für die Erlösung der Menschheit zur Anschauung bringen sollen, — so z. B. die der Verkündigung vorausgehenden Szenen, welche die Dreieinigkeit im Sinnbild des kreuzüberhöhten Thrones, der sog. „Etimasia“, vorführen und den Ratschluß zur Entsendung Gabriels schildern, — ihren Ursprung byzantinischer Bildtheologie verdanken. Traditionelle Vorlagen haben hingegen sowohl die einfachen alt- und neutestamentlichen Textbilder bestimmt als auch die größeren Miniaturen, die das Leben der Gottesmutter in aller Ausführlichkeit erzählen. Da die Homilien sich darin oft wörtlich an den Text des Protoevangeliums anlehnen, so liegt die Vermutung nahe, daß auch die Bilder eine zugehörige verlorene ältere Miniaturenfolge wiedergeben. Alle Einzelheiten des Berichts: wie Anna, von Kummer bedrückt, im Garten von ihrer Dienerin durch den Hinweis auf das Taubennest getröstet wird und wie ihr dann vom Engel die Erfüllung ihres Gebetes verheißen wird, — wie sie dem heimkehrenden Joachim entgegeneilt und sich die Gatten küssen, Geburt und Kindheit Marias, der Tempelgang in Begleitung der Altersgenossen, die Aufforderung der Witwer zur Bewerbung um Marias Hand durch Heroldsruf, der Joseph veranlaßt, seine Arbeit zu verlassen, und später die Beschuldigung der Jungfrau und das Gottesgericht im Tempel, endlich die Freisprechung (Abb. 472) und die Begrüßung der Freigesprochenen durch Josephs Söhne, — alles das wird mit größter Breite in lebendiger Erzählung vorgetragen. Die Schilderung nimmt manchmal beinahe novellistischen Charakter an. So kommt z. B. Gabriel durch das Fenster hereingeflogen. Dabei findet mancher Zug, der im Text des Jakobos fehlt, eine Hervorhebung. Die Selbständigkeit der künstlerischen Tradition wird durch solche Überschüsse erwiesen. Ihre Wurzeln scheinen in die altchristliche Zeit hinabzureichen, und zwar in die syrisch-palästinensische Kunst. Von der reichen Blüte ihrer Apokryphenillustration vermitteln uns nur solche byzantinischen Kopien eine Vorstellung. Wie das Nikodemosevangelium (Teil I, S. 293), so muß auch das Protoevangelium schon eine altchristliche Bilderfolge (Teil I, S. 128) hervorgerufen haben. Die Vorlage der byzantinischen Grundredaktion scheint aber, nach einzelnen Bildtypen zu schließen, eher ein illustriertes nestorianisches Marienleben gewesen zu sein. In stilistischer Hinsicht weist vor allem die in mehrstreifiger Anordnung mit kontinuierlicher Zeitauffassung aufgebaute, meist von unten nach oben abzulesende Komposition auf diese Zusammenhänge zurück. Auch die Heftigkeit der Bewegungen entspricht der syrischen Kunstrichtung und verallgemeinert sich in der byzantinischen erst im späteren Mittelalter. Endlich fehlt es in der Szene der Ruhe der Jungfrau auf der Flucht nach Ägypten nicht an einer kaum noch verstandenen antiken Personifikation der Erde. Daß aber der Miniator der erhaltenen Handschriften unmittelbar nach einer altchristlichen Vorlage gearbeitet hätte, ist angesichts ihres in das 11./12. Jahrhundert weisenden, völlig ausgeglichenen Stiles wenig wahrscheinlich.

In engster Beziehung zum Buchschmuck der Evangelien und der Menologien steht eine wohl schon im 11. Jahrhundert entstandene neue Illustrationsweise der Homilien Gregors des Theologen, in der kleinfigurige Bildchen aus dem Festzyklus in die zierlichen ornamentalen Kopfleisten eingeschlossen werden.

Von den verbreiteten Handschriften dieser Redaktion zeichnet sich ein Athoskodex (Russikon Nr. 6) durch eigenartige Textbilder aus, welche auf das Interesse der ersten Komnenenzeit an der heidnischen Vergangenheit ein helles Licht werfen. Die Miniatoren stellen sich die alten Götterbilder im Menschenschlag und Kostüm ihrer Zeit vor und wissen auch dem ersteren nicht mehr viel von antikem Ansehen zu geben. Andere Handschriften dieser Richtung bevorzugen die Heiligenlegende (Abb. 473).



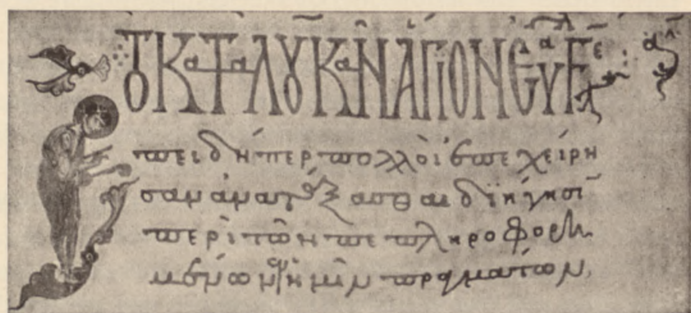


Abb. 474. Kanonestafel und Initiale des Ev. Lukas aus einem Athoskodex des Ev. (Dionysiu Nr. 4).

Neben dem Buch bewahrt der kirchliche Gebrauch die von der Antike ererbte Pergamentrolle für liturgische Texte bis in das 12. Jahrhundert. Von den erhaltenen Handschriften weisen mehrere Bildschmuck auf, so vor allem eine aus dem Johanneskloster in Petrione ein Votivbild mit dem Täufer als Namensheiligen und dem heiligen Gründer inmitten der Mönchsgemeinde im besten Stil der Komnenenzeit (Konstantinopel, Bibl. d. russ. archäol. Inst.), zwei andere in Jerusalem (Griech. Kloster) und in Lawra (11./12. Jahrhundert) eine kleinfigurige Randillustration nebst Kopfleisten und Tierinitialen.

Seit ihren Anfängen nimmt die mittelbyzantinische Buchmalerei neben dem typischen Bildstoff auch einen Vorwurf künstlerischer Gestaltung aus dem zeitgenössischen Leben auf. Das sind die Porträtbilder der Besteller oder Empfänger des Buches. In ihnen fand die Beobachtungsgabe für individuellen Bildnischarakter fruchtbare Betätigung. Und so enthalten nicht nur hervorragende Bilderhandschriften (S. 523, Abb. 455 u. 468), sondern auch einzelne spätlicher illustrierte manche lebensvolle Darstellung byzantinischer Herrschergestalten, — vor allem z. B. ein Pariser der Homilien des Johannes Chrysostomus (Bibl. nat. Coisb. 79) den Kaiser Nikephoros Botaniates († 1181). Aber auch andere weltliche Aufgaben waren der Schilderungslust der griechischen Miniaturisten gestellt.

Das lebhafte Interesse an bewegter Handlung, das besonders in der Bibelillustration und in den Martyriumszenen seine Befriedigung suchte, hat auch zur Ausschmückung profaner Literatur den Weg gefunden. Der Eskurial besitzt eine Miniaturenhandschrift der Chronik des Johannes Skylizes, die wohl noch im 12. Jahrhundert vollendet wurde. Der künstlerischen Erfindung stand hier ein weiter Spielraum zur Verfügung. Und doch ist der Wert dieser Bilder mehr ein kulturhistorischer als ein künstlerischer. Die Buchmalerei hatte sich

schon zu sehr an die oft wiederholten Formeln gewöhnt, als daß sie sich selbständig dem Banne der erlernten Zeichenweise entringen konnte. So machen noch jüngere Arbeiten wie die Illustration des beliebten Romans von Barlaam und Joasaph (Paris, Bibl. nat. Nr. 1128) und der illustrierte Alexanderroman in Venedig (S. Giorgio dei Greci) aus dem 13./14. Jahrhundert mehr den Eindruck der Verwilderung als des Fortschritts. Die Häufung der Figuren wird durch die unentwickelte Raumkomposition nicht bemeistert. In der ersten Paläologenzeit regt sich nicht nur im Monumentalstil (s. unten), sondern auch in der weltlichen Buchmalerei ein neuer Naturalismus, der im Epithalamion Andronikos II (Vat. Nr. gr. 1851) Zeremonialbilder der Hofgesellschaft in ihrer veränderten Zeittracht von etwas flüchtiger, aber frischer Auffassung hinterlassen hat.

Abendländischer Einfluß fängt bereits in den Monatsbildern eines in Trapezunt ausgemalten Kalenders aus dem Jahre 1346 in Watopädi (Nr. 954) herüberzuwirken an. Die ikonographische Tradition und die Technik bleiben gleichwohl in ihrem sicheren Geleise. Ja noch um Mitte des 15. Jahrhunderts beharrt die byzantinische Buchmalerei in einem Petersburger Evangelium (Öff. Bibl. Nr. VIII) in den Festbildern bei der traditionellen gebundenen Komposition, obgleich derselbe Maler am Anfang eine vollkommene freie Darstellung der Fahrt auf dem See Genezareth ausgeführt hat und die offenbar von der italienischen Kunst berührten Figurentypen auch in die ersteren aufnimmt. Die Zersetzung des Stils und der Niedergang der Kunstübung vollendet sich schnell mit dem Verzicht auf das Pergament als Schreibmaterial und Malgrund.

Wenn man der byzantinischen Buchkunst völlig gerecht werden will, darf man ihr Ornament nicht vergessen. Sie hat es verstanden, die in der Tradition liegenden spärlichen Ansätze dazu in reizvoller Weise auszugestalten, und was ihr die altchristliche Kanonesdekoration (Teil I, S. 293) bot, in neuem Geschmack umzubilden (Abb. 474). Die Scheinarchitektur ihrer Giebel- und Bogenfelder und die aus Zierborten und schmalen Leisten zu größeren teppichartigen Schilden auswachsenden Kopfstücke erfüllen sich allmählich mit einem neuen Blattornament, das die textilen Motive verdrängt. In lebhaftem Purpurrot, Blau und Grün mit weißen Lichtern heben sich die Blätter der stilisierten Ranken vom Goldgrund ab. Ziemlich strenge gewahrte Symmetrie beherrscht die Komposition. Daß dieser Blatt- und Rankentypus vorderasiatischen Ursprungs ist und auf das engste mit der Arabeske in ihren früheren Phasen zusammenhängt, unterliegt keinem Zweifel. Sein Urmotiv ist das akanthusartig stilisierte Weinblatt. Anscheinend hat die frühe Buchmalerei der mesopotamischen Klöster in Wechselwirkung mit der armenischen und islamischen diesen Teppichstil entwickelt. Begleitet wird ihre Aufnahme in den byzantinischen Kreis von dem Eindringen von Tierfiguren. Auch da fehlt es nicht an zahlreichen orientalischen Elementen. Leoparden, Elefanten und vor allem Affen begegnen uns am Rande der Kanonesarkaden oder über ihnen, auch Papageien (Abb. 474) in bunter Abwechslung mit den trinkenden Pfauen oder Tauben und anderen Vögeln altchristlicher Tradition. Ihnen haben die griechischen Maler eine besonders liebevolle Aufmerksamkeit geschenkt und alle Arten des Federvolks mit vortrefflicher Naturwiedergabe erfaßt. Die Phantasie durfte sich hier dem Spieltrieb überlassen. Ihre Einfälle stehen an Grazie nicht hinter den Drolerien der französischen Gotik zurück. Bald durchsetzt die Tiergestalt auch die Initialen, die im 9. Jahrhundert meist noch aus verknoteten Bandrankenmotiven bestehen, und fügt aus Tiergruppen jede Buchstabenform zusammen. Damit nicht zufrieden, führt sie sogar die Menschengestalt in die Initialen ein. Schreibende Evangelisten (Abb. 474), predigende Kirchenväter müssen es sich gefallen lassen. Der malende Lukas

(Dionysiu Nr. 61) bedeutet hier nicht mehr als irgendein anderes Genremotiv. Ja selbst die Eltern Christi bilden einmal ein M (Dionysiu Nr. 61), indem sie ihre Hände auf des Sohnes Schultern legen.

Auf dem von N. Kondakow, Hist. de l'art byz. consid. par les miniatures, Paris 1886 I/II gelegten Grunde hat sich die Forschung fruchtbar weiterentwickelt. Die Arbeit von J. J. Tikkanen, Die Psalterillustr. im Mittelalter, Helsingfors 1895, wird ergänzt durch J. Strzygowski, Die Miniat. d. Serb. Psalters, Denkschr. d. Ak. d. Wiss., Wien LII, 1906, und die Teil I, S. 306 o. a. Untersuchungen von A. Baumstark; vgl. auch Millet, Rev. archéol. 1908, S. 170 ff. Zur Literatur über die Evangelienillustration (Teil I, S. 306/7) lieferte weitere wichtige Beiträge Baumstark, Or. Christ. 1906, S. 412 ff. und Röm. Quartalschr. 1906, S. 174 ff. u. 1908, S. 26 ff. sowie H. Omont, C. r. de l'Ac. des inscr. et b. lettres 1912, S. 514 ff. (Bibl. nat. Ev. N. 74 u. Psalter. N. 1335); zur Illustration des Akathistos u. der Homilien des Jak. Mon. Baumstark, Byz. Zeitschr. 1907, S. 654 u. Or. Christ. 1904, S. 187; zur Kritik der Oktateuchkodices Millet, Rev. archéol. 1910, II, S. 71 ff; zu den liturgischen Rollen vgl. B. Farmakowski, Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple 1901 und Joh. Georg Prinz zu Sachsen, Zeitschr. f. christl. K. 1911, S. 369 ff. Das Ornament der Miniaturmalerei behandelt Strzygowski, Veröffentl. der K. Univ.-Bibl. zu Tübingen, I, S. 17 ff. (Kleinarmen. Miniat.). Im übrigen vergleiche die zu den Abbildungen zitierten Publikationen sowie im allgemeinen Diehl, Manuel usw., S. 561 ff u. 785 ff. und Dalton a. a. O. S. 435 ff.

3. Der Monumentalstil und die Mosaikmalerei.

Alle Errungenschaften der Miniatur und die Neuerungen der Ikonenmalerei strömen der monumentalen Malerei des kirchlichen Bildschmuckes zu. In ihr erfolgt die letzte Steigerung des Stils in Verbindung mit der Baukunst. Die entschiedene Absage der byzantinischen Kunst an alle Bestrebungen einer illusionistischen Malerei beruht andrerseits auf der übermächtigen Rückwirkung, die von der Monumentalmalerei ausgeht. Aber nicht die Bildgestaltung allein wird dadurch bestimmt, sondern auch an der Typenbildung arbeitet die kirchliche unausgesetzt neben der Ikonenmalerei mit. Denn die Berührung mit dem Dogma war hier eine noch engere infolge der liturgischen Ausdeutung des Kirchengebäudes. Je nach dem Sinn seiner einzelnen Teile werden die Ikonentypen ausgewählt und abgewandelt. Die Unterscheidung der Christusbilder wurde hier bedeutsam, weil sie in den verschiedenen Räumen bald den Lehrer und Heiland, bald den eingeborenen Sohn (Immanuel), bald den dreieinigen Allherrscher versinnlichen sollten. Die Verteilung der Hauptbilder an feste Hauptplätze wurde schon zu Beginn der neuen Epoche festgestellt. Allmählich gliederte sich dann auch der übrige Bilderzyklus zwischen ihnen ein. Ikonenmalerei und Monumentalstil arbeiten zusammen in der typischen Ausprägung der dogmatisch wichtigen Szenen des traditionellen Bildstoffes. Für die Bedürfnisse der Maler, die die Wände der Kirchen auszuschmücken hatten, entstand wahrscheinlich schon im hohen Mittelalter ein theologisches Kunsthandbuch, in dem die wichtigsten Züge jedes Bildes kurz zusammengefaßt waren. Es liegt uns freilich nur in der späten Überarbeitung des Dionysios Phurnographos (zwischen 1710—1733) unter dem Titel der „Hermeneia" als das sogenannte „Malerbuch vom Berge Athos" vor. Doch bezeugen schon Fresken und Mosaiken des späteren Mittelalters die Befolgung seiner Regeln.

Vom Ungemach des Bildersturmes war die Monumentalmalerei am stärksten betroffen worden. Die Masse der älteren Bilder war zerstört oder übertüncht, als sie wieder frei arbeiten durfte. Und doch war die Tradition nicht völlig abgebrochen. Das beweist schon die Erhaltung der Mosaiktechnik durch zwei Generationen. Sie vermochte gleich nach dem Nizänischen Konzil einen neuen Aufschwung zu nehmen. Das Ausland, vor allem Rom, hatte den Künstlern inzwischen Arbeitsgelegenheit geboten. Daß es noch im 8. Jahrhundert unter byzantinischer Verwaltung stand, bildete für die aufstrebende päpstliche Macht kein Hemmnis

ihrer durchweg bilderfreundlichen Stellungnahme. In der eingesessenen griechischen Kolonie und ihrem Mönchtum fand sie eine um so stärkere Stütze. Seit Zacharias I. († 752) bestiegen wiederholt Griechen den päpstlichen Stuhl. Ihren künstlerischen Niederschlag hat dieses halb gräzisierte Kirchenleben, wie schon in den Zeiten Johannes VII. und seiner Vorgänger (Teil I, S. 443), vor allem in S. Maria Antiqua hinterlassen. Eine lebhaftere Anteilnahme an orientalischen Märtyrerlegenden verrät hier in den neuen Fresken den Geist des Bilderstreits.

Zu den älteren Fresken des Altarraums und des Mittelschiffs kamen hier eine alt- und neutestamentliche Bilderfolge und zahlreiche Heiligengestalten in den Nebenschiffen hinzu. Doch lassen sich aus dem zerstörten Bestande nur einige Szenen der Geschichte Noahs, Jakobs und Josephs an der linken Seitenwand deutlicher erkennen und in einer Tür derselben eine noch sehr einfache Darstellung der sog. Anastasis. Wie die Mosaiken dieser Jahrhunderte, geben sie sich als schwächere Abbilder des gleichzeitigen byzantinischen Monumentalstils zu erkennen. Doch zwingt die Technik den Maler, den Goldgrund durch den dunkelblauen Grundton zu ersetzen. Derselbe Unterschied härterer Linienführung kennzeichnet die im linken Seitenschiff unterhalb der biblischen Szenen links von Christus, dessen Thron die Mitte einnimmt, aufgereihten heiligen Päpste und in Rom verehrten Märtyrer und die ihnen rechts entsprechenden griechischen Kirchenväter als traditionelle Typen der Mosaikmalerei. Diese Malereien mögen ungefähr gleichzeitiger Entstehung mit den besterhaltenen Fresken im linken, unter Papst Zacharias I. († 752) neu ausgeschmückten Nebenraum des Presbyteriums sein. Wir sehen da die Qualen des frommen Knaben Quiricus dargestellt, dessen Standhaftigkeit auch seine Mutter Julitta in ihrer Bekenntnistreue bewahrte. Die Schilderung entspricht unverkennbar dem Miniaturentypus eines griechischen Menologiums, die derbflüchtige Ausführung aber weist wie auch bei dem biblischen Zyklus eher auf lokalrömische Künstler zurück. Von der Hand eines Griechen dürfte hingegen die schöne Kreuzigung in der quadratischen Nische der Rückwand (Abb. 475) herrühren, trotz lateinischer Namensüberschriften der Nebenfiguren, von denen der Christi Seite durchstechende Krieger — Longinus genannt — und der namenlose Scherge mit dem Essigschwamm in kleinerem Maßstabe, aber in unklarer Raumbeziehung, der eine in grüner Tunika vor rotem, der andere in roter vor gelbgrünem Berghintergrund eingestellt sind. Diese abgekürzte Fassung des historischen Kreuzigungstypus der altchristlich syrischen Kunst (Teil I, S. 295), dem sie und die Gestalten Marias und des Gekreuzigten im purpurnen Kolobion entstammen, erscheint in Rom schon durch eines der Mosaiken Johanns VII. (s. unten) vertreten, ja in noch einfacherer dreifiguriger Komposition sogar in einer Katakombenfreske von S. Valentiniano (gegen 649 n. Chr.). Fast antik wirkt noch die sichere Haltung des Johannes, dessen Blick und Gebärde sich vermittelnd an den Beschauer wendet, wie das im mittelalterlichen Bildtypus der Kreuzigung nie, wohl aber in anderen Szenen vorkommt. Das Hauptgewicht fällt bereits auf die seelische Vertie-



Abb. 475. Die Kreuzigung, Wandgemälde in S. Maria Antiqua (Rom)



Abb. 476. Anbetung der Magier, Bruchstück eines Wandmosaiks aus dem Oratorium Johanns VII. in Rom (S. Pietro).

fung des Schmerzausdrucks im Antlitz der Mutter und des Sohnes. Der Christuskopf steht dem späteren Ideal nicht mehr fern, bewahrt aber die dunkle Färbung von Haar und Bart des altchristlichen Stammtypus (Teil I, S. 288 und 296). An den Seitenwänden der Nische ergänzen Dattelpalmen die schematisch gewordene Szenerie. An Verzeichnungen fehlt es nicht, dagegen ist die malerische Anschauungsweise in der Freskotechnik vermögend geblieben, die Formen in Licht und Schatten auszurunden, in den Fleischpartien mittels grüner Untermalung der letzteren, und im Gewande weiche Übergänge wiederzugeben. Von diesem Eindruck läßt das unter der Nische befindliche Zeremonialbild viel vermissen. Die Apostelfürsten zu Seiten der thronenden Maria im perlenbesetzten Purpurkleide, die das segnende Kind nach alter Weise auf ihrem Schoße hält — leider fehlen ihnen die Köpfe und den ersten drei auch die Büste —, der betende Quiricus und der Stifter Theodotus zur Rechten, Julitta und Zacharias I. zur Linken stehen mit abwärts gerichteten Füßen in strenger Frontalität vor uns. Sie erinnern uns auch durch den straffen Faltenzug und das helle Kolorit, in dem zum Weiß der Gewänder noch Goldgelb bei den Märtyrern und tiefes Braunrot für die kirchlichen Würdenträger hinzutritt, an die Typen der römischen Mosaiken dieser Jahrhunderte.

In der bis zur Erstarrung repräsentativen Auffassung entspricht den Heiligengestalten von S. Maria Antiqua die in Florenz (S. Marco) befindliche, im Kostüm einer byzantinischen Kaiserin dargestellte betende Maria, ein Bruchstück des unter Johann VII. († 707) in einem Oratorium der alten Petersbasilika, das Bramante abbrechen ließ, vollendeten reichen Bildschmuckes. Dieser Mosaikenzyklus, von dem sich außerdem ein Ausschnitt aus der Magieranbetung (Abb. 476) u. a. m. in Rom (S. Maria in Cosmedin) erhalten hat, umfaßte, wie der ältere Freskenschmuck von S. Valentiniano, das Leben der Gottesmutter und des Herrn mit Einschluß der Passion. Auf der anderen Langwand aber war die Geschichte der beiden Hauptapostel bis zu ihrem Martyrium geschildert. Die ganze Komposition der Magieranbetung spricht für die unverminderte Fortdauer des byzantinischen Einflusses in diesen Mosaiken, deren schwächliche Zeichnung und jeder kräftigeren Schatten entbehrende Farbenwirkung wohl die allgemeine, auf rein koloristische Formengebung gerichtete Entwicklungsstufe der Mosaikmalerei (S. 441 u. 445/6) vor dem Anbruch des Bildersturmes kennzeichnet. Die stockende Kunstübung der Folgezeit hat augenscheinlich eine Vergröberung dieser malerischen Technik herbeigeführt. Griechen haben gewiß an den Mosaiken Gregors II. († 732) und Leos III. († 816) im Lateran und im Atrium der Petersbasilika unter Papst Stephan III. († 767) mitgearbeitet, von denen leider nur noch das Pontifikalbuch Kunde gibt. Wenn wir das einzige erhaltene am Triumphbogen der Basilika S. Nereo ed Achilleo von der Wende des Jahrhunderts befragen, so erlaubt dieses immerhin Rückschlüsse auf die vorhergehende Entwicklung zu ziehen.

Zwar hat ungeschickte Restauration in der zu schematischer Symmetrie aufgelösten Komposition der Verklärung die Härten der Gestaltenbildung verschärft, aber sie sind weder ganz auf deren noch ausschließlich auf Rechnung der lokalen Tradition zu setzen. Vielmehr bestätigt das Mosaik, was schon die repräsentativen Darstellungen in S. Maria Antiqua verraten, daß die Entwicklung des feierlichen Monumentalstils die schon im 7. Jahrhundert eingeschlagene Richtung (S. 444) nicht verlassen hatte. Die Schattenlosigkeit erscheint bis zum äußersten getrieben. Die blaugrünen Linien bezeichnen die Faltengebung und verleihen zugleich den weißen Gewändern einen Anhauch von Farbigkeit. Alle feineren malerischen Werte aber sind



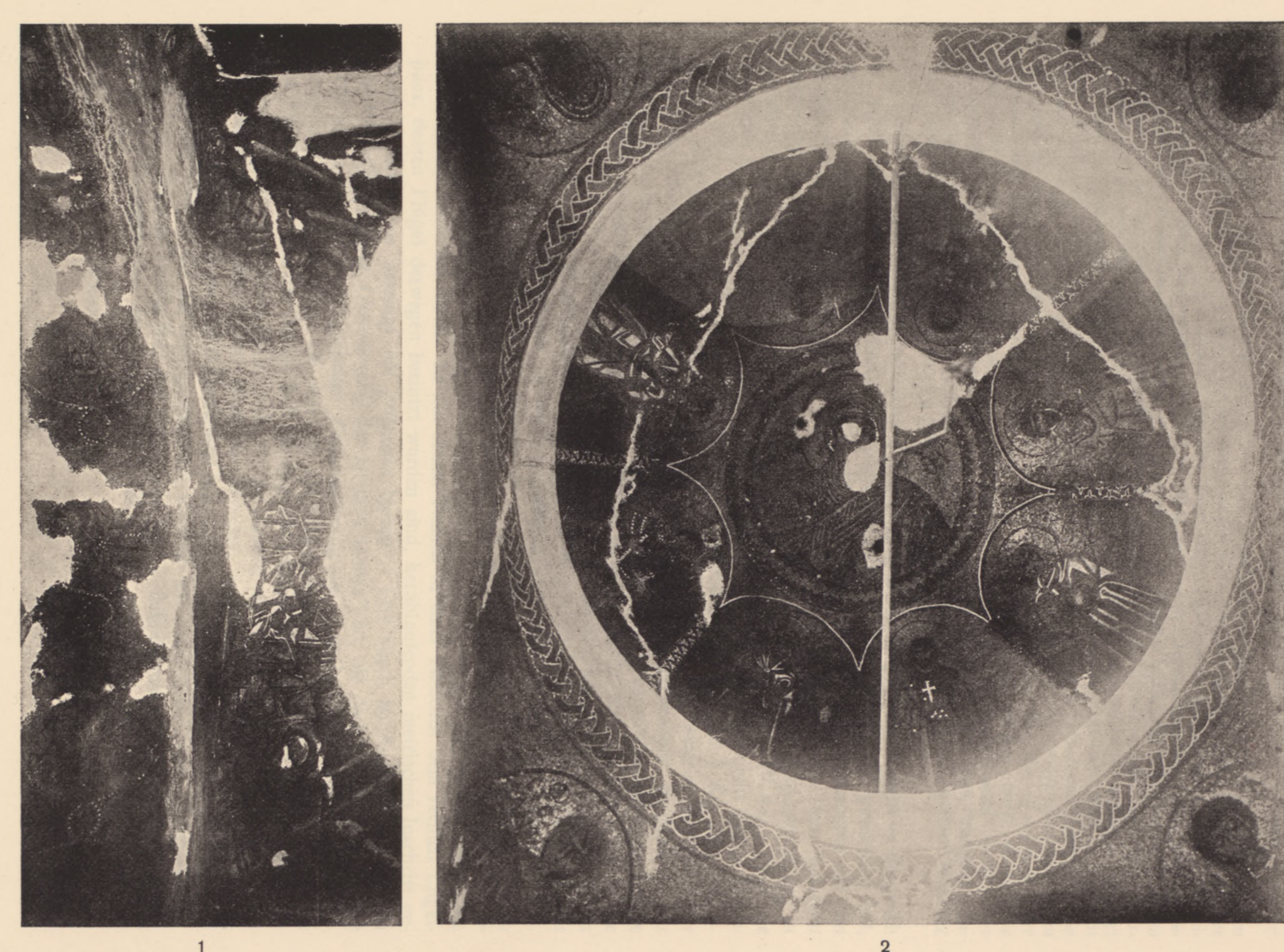


Abb. 477. Die Gottesmutter mit dem Kinde und Engelpaar, Gewölbmosaiken des Altarraumes der Koimesiskirche (Nicäa) (nach O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken, 1903).

verloren. Auch in den Seitengruppen der Verkündigung und der von einem Engel angebeteten Gottesmutter mit dem Kinde — gleichsam der erfüllten Verheißung —, die vollkommen im Geiste byzantinischer Bildtheologie gedacht sind, durchziehen nur wenige Schattenfurchen ihr Purpurgewand.

Während sich die ältere Tradition in der römischen Schule in Anlehnung an die lokalen Vorbilder auslebt und in den von Paschalis I. († 827) und Gregor IV. († 844) gestifteten Mosaiken von S. Maria in Domnica und S. Prassede, wo der Triumphbogen von S. Cosma e Damiano (S. 416) geradezu kopiert ist, von S. Cecilia und S. Marco hauptsächlich eine Steigerung der koloristischen Wirkungen erfährt, setzt im Osten seit der Reaktion unter Irene und Konstantin VI. eine neue Stilbildung ein.

Daß die künstlerischen Kräfte nur geschlummert hatten, bereit, in der Monumentalmalerei zu neuem Schaffen zu erwachen, davon zeugen einzelne unschätzbare Reste frühmittelalterlicher Kunsttätigkeit, die der späteren Bildervernichtung entgangen sind. In Nicäa selbst verdanken die Mosaiken des Presbyteriums der Koimesiskirche (S. 451/2) ihre Entstehung, wenn nicht alle Anzeichen trügen, teils noch der Übergangszeit, teils erst dem Ende des Bilderstreits. Die ursprüngliche Ausschmückung des Altarraums fällt mit dem Neubau des Abts Hyakinthos zeitlich zusammen, kehrt doch sein Monogramm am Anfang und Schluß der feierlichen Weihinschrift wieder, welche sich zwischen ornamentalen Mosaikborten an der Stirnseite des Apsisgewölbes herumzieht. „Deinem Hause geziemt Heiligkeit in der Länge der Tage“ (Ps. 93, 5) verkündet dieselbe. Der Bildschmuck strömt eine Gedankentiefe von einfacher Klarheit aus und verwirrt uns noch nicht durch die Überfülle der Motive, wie sie sich später oft im Altarraum mittelbyzantinischer Kirchen zusammendrängt.



1 2

1. Das Pfingstwunder und Brustbilder von Heiligen
2. Die Gottesmutter und Heilige, Joachim, die hl. Anna, Stephanus und Panteleïmon

} Gewölbmosaiken aus dem Narthex der Nea Moni (Chios).

Die beiden Engelpaare, welche, als Vertreter der himmlischen Hierarchie durch Namensüberschriften gekennzeichnet (Abb. 477), zu Seiten des Tonnengewölbes den im Scheitel desselben befindlichen Thron der dreieinigen Gottheit (die sog. Etimasia) umgeben, beten den Eingeborenen Sohn Gottes an, wie zwei weitere unter ihren Füßen sowie in dem von drei Strahlen durchsetzten Himmelssegment in der Apsis eingefügte liturgische Inschriften (aus Hebr. I, 5 u. 6) bezeugen. Als Symbol Christi ragte inmitten der letzteren ursprünglich ein auf dem noch erhaltenen Prunkschemel aufgerichtetes Kreuz empor. Daß im 8. Jahrhundert der typische Bildschmuck der Apsis nur aus einem solchen Kreuze zu bestehen pflegte, bestätigt nicht nur ein wohlerhaltenes Gegenbeispiel in der Agia Irene in Konstantinopel (Abb. 329) aus der Zeit ihrer Erneuerung unter Konstantin V. (S. 384), sondern auch das jüngere Apsismosaik der Sophienkirche in Saloniki (s. unten). Mag nun dieser ganze zusammengehörige Bildbestand der Koimesiskirche mitsamt dem Bau noch vor dem Bildersturm oder unmittelbar nach dem II. Nicänum geschaffen sein, — so hat er in der Folgezeit doch zweifellos bei einer Ausbesserung noch eine Umgestaltung erfahren, durch die erst die Gestalt der das Kind vor ihrer Brust in beiden Armen haltenden, gleichsam „empfangenden" Gottesmutter an Stelle des Kreuzes eingesetzt worden ist sowie anscheinend auch die über ihr im Gewölbscheitel angebrachte segnende Gotteshand. Die Grundlehre der Kampfeszeit, das Inkarnationsdogma in seiner Beziehung zur Trinitätsvorstellung, wird dadurch im Bilde vorgetragen.

Steht uns der mittelbyzantinische Erzengeltypus (Abb. 477), dessen Tracht im Vergleich zu seinen altbyzantinischen Vorläufern (Teil I, Abb. 363) mit der Zeitsitte gewechselt hat, hier zum erstenmal vor Augen, so verrät die überschlanke Gestalt der Gottesmutter mit dem schmächtigen Oval des Köpfchens noch deutlich genug ihre Abkunft von dem syrischen Marientypus der altchristlichen Kunst (S. 441) und ihren traditionellen Zusammenhang in Standweise und Gestaltenbildung mit den Mosaiken des 7. Jahrhunderts (S. 445). Daß sie und jene aber nicht aus der Hand eines Künstlers hervorgegangen, ja nicht einmal gleichzeitig sind, beweisen die ganz verschiedenen Proportionen (von 9 und 7 Kopflängen), — beweist auch die ungleichartige, bei den Engeln noch ganz mit den malerischen Mitteln der Farbe, bei Maria viel stärker mit der Umrißlinie arbeitende Mosaiktechnik. In ihrem Antlitz und in der wohlverstandenen Gesichtsbildung des Kindes erkennen wir bereits die Anfänge der mittelbyzantinischen Formengebung, während in den ersteren noch die ältere malerische Tradition (S. 442 u. 542) fortzuleben scheint. Dem annähernd gleichzeitigen ähnlichen Muttergottesbilde des Triumphbogenmosaiks von S. Nereo ed Achilleo in Rom (S. 543) erscheint die Gestalt zwar stilverwandt, in der Durchbildung der Einzelformen aber weit überlegen. Der Mosaizist der Koimesiskirche beweist ein ungleich lebendigeres Gefühl für das Stoffliche, indem er die schwer herabhängende Gewandmasse durch zahlreiche straffe, aber der Fußstellung entsprechende Faltenzüge teilt, während er auf den Armen die kleinen Querfalten im leichteren Überwurf häuft. Er hat seinen Namen in einer zwischen dem rechten Engelpaar, dessen Flügel deswegen bestutzt worden sind, herablaufenden metrischen Inschrift genannt: „Naukratios befestigt die göttlichen Ikonen". Das klingt im Ausdruck zu sehr an „die Wiederbefestigung (Anastelosis) der heiligen Ikonen" an, als daß wir darin nicht eine Bestätigung für den chronologischen Zusammenhang der Mosaiken von Nicäa mit den Zeitereignissen erblicken sollten. Ob aber die das Stiftermonogramm enthaltenden älteren Teile des Bildschmucks aus der letzten Zeit vor dem Bildersturm oder aus den auf das II. Nicänum folgenden Jahren herrühren, bleibt noch, wie die Bauzeit der Kirche (S. 451), eine offene Frage.

Nicht nur die weltentrückte Stadt der Synoden, sondern sogar die zweite Kapitale des Reiches bewahrt augenscheinlich Überbleibsel jener ersten Wiedergeburt der Monumentalmalerei. In Saloniki bürgen uns die Monogramme der Kaiserin Irene und ihres Sohnes Konstantin VI. sowie des Bischofs Theophilos, der selbst am Konzil teilgenommen hatte, dafür, daß die Apsis der Sophienkirche damals noch das Bild eines mächtigen Kreuzes enthielt, dessen



Abb. 478.
Die Himmelfahrt,
Kuppelmosaik der
A. Sophia (Saloniki)

(nach Ch. Diehl et M.
Le Tourneau, Mon. et
mémoires. Fond. Piot.
1909. XVI).

Arme bis heute, wie in Nicäa, teilweise im Goldgrund erkennbar geblieben sind. An seine Stelle trat auch wohl in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts die Gestalt der thronenden Gottesmutter mit dem Kinde. Die sich am unteren Saum herumziehende ursprüngliche Weihinschrift ist durch Einfügung des Prunkschemels in der Mitte zerschnitten worden. Das Tonnengewölbe des Presbyteriums trägt im Mittelpunkte eine regenbogenfarbige Aureole, die ein Kreuz auf silbernem Grunde umschließt, und zu beiden Seiten ein reicheres Gittermuster mit Kreuz- und Blattfüllungen, über dem andere ornamentale Borten das Gewölbe einsäumen und unter dem jene Monogramme eingefügt sind. Das Vorhandensein dieser älteren Dekoration erklärt es, warum in der Kathedrale von Saloniki dem Verlangen der neuen Zeit nach bedeutungsvollem Bildschmuck durch die bloße Aufnahme der Gottesmutter in die Apsis Genüge geschehen ist. Sie erscheint hier in dem noch altertümlicheren ikonographischen Schema der thronenden Himmelskönigin (s. Teil I, S. 440/41). Zudem ist der Segensgestus des Kindes, das, wie in Nicäa, ein goldenes Gewand trägt, zum feierlichen Erheben der Rechten geworden. Seine feingliedrige und im Verhältnis zur wuchtigen Erscheinung der Mutter allzu klein geratene Gestalt unterliegt freilich dem Verdacht nach späterer Erneuerung.

Der Mosaikschmuck beschränkt sich nicht auf den Altarraum. Vielmehr spricht alles dafür, daß auch das Kuppelmosaik der Himmelfahrt in der Agia Sophia (Abb. 478) als ungefähr gleichzeitige Arbeit und als ein Beispiel bildlicher Ausschmückung der Hauptkuppel aus der nächsten Folgezeit des Bildersturmes anzusehen sei. Daß es noch älter sein könnte, dem widersprechen nicht nur die geschichtlichen Voraussetzungen, sondern das Gegenteil ergibt sich auch aus einer in der Girlande, welche den Gewölbansatz umkränzt, leider nur teilweise erhaltenen Inschrift. Das Werk, dessen Stiftung sie einem Bischof Paulus nachrühmt, könnte jedenfalls nur ein älteres, untergegangenes Kuppelmosaik — vielleicht aus dem 7. Jahrhundert, in dem uns dieser Bischofsname begegnet, — gewesen sein.

Wenn man hingegen einen Überrest davon in der Gestalt Christi, der in goldgelichteten Gewändern auf dem Regenbogen thront und seine Füße auf die Erde setzt, in der aus blaugrauen Zonen verschiedener Helligkeit zusammengesetzten Glorie zu erkennen geglaubt hat, so hält diese Vermutung einer näheren Prüfung nicht Stand. Keine Spur verrät, daß die beiden Engel, welche das ganze Mittelrund tragen, erst nachträglich eingefügt wurden, diese aber geben sich in allen Stücken als die Brüder der anderen zwei zu erkennen, die an Marias Seite getreten sind und die Worte „Ihr Männer von Galiläa" usw. (Apostelgeschichte I, 11) an die umstehenden Apostel richten. Eine über deren Köpfen eingelegte Inschrift enthält die angeführte Textstelle. Die Gestalt der Gottesmutter fällt in die Hauptachse des Naos, so daß der Blick des Eintretenden sie trifft und durch die Haltung ihrer im Gebet erhobenen Hände zur Erscheinung über ihr emporgelenkt wird. Die lebhaften Gebärden ihrer Begleiter führen das Auge rechtsherum weiter durch den Kreis der Jünger des Herrn, von dem staunend zurückweichenden Petrus bis zum gläubig lauschenden Paulus, hinter dem Andreas andächtig aufblickt. Physiognomischer Ausdruck und Bewegung der Gestalten sind mannigfaltig abgestuft und dem Charakter angepaßt. Die Erregung steigert sich auf der Gegenseite bis zum vollen Zurückwerfen der Köpfe, wodurch der Beschauer immer wieder auf Christus gewiesen wird, — um allmählich abschwellend zu verklingen.

Ein kraftvoller, ja fast ungeschlachter Realismus beherrscht die Darstellung. Er hat in seiner Unmittelbarkeit nichts gemein mit der etwas geschraubten Leidenschaftlichkeit, wie sie aus den Mosaiken des späteren Mittelalters zu uns spricht. Nein, — hier weht derselbe Geist naiven Nacherlebens der heiligen Geschichten wie im Chludow-Psalter. Echt byzantinischer Volksgeist durchdringt den traditionellen Bildtypus. Kein zweites Werk der mittelalterlichen Monumentalmalerei läßt sich diesem Mosaik vergleichen. Viel eher käme seine Entstehung in altbyzantinischer Zeit in Frage, wenn sie nicht durch den oben dargelegten Tatbestand und durch den Stil ausgeschlossen würde. In keine Entwicklungsphase der griechischen Kunst fügt es sich hingegen seinem stilistischen Charakter nach besser ein als in die erste Folgezeit des Bilderstreits. Das erhellt aus seinem Verhältnis zu den römischen Mosaiken derselben Jahrzehnte.

Die Apsiden von S. Prassede, S. M. in Domnica und S. Cecilia werden sogar von ähnlichen Blumengewinden umsäumt wie das Kuppelmosaik von Saloniki. Am allernächsten aber berührt sich das letztere mit einem Denkmal, das unverkennbar neue Einwirkungen byzantinischer Kunst auf Rom verrät. Veranlaßt durch die Translation von Märtyrerreliquien aus den Katakomben im Jahre 817 n. Chr., entstand in S. Prassede die kleine Kapelle des heiligen Zeno, die Perle unter den Stiftungen Paschalis I.

Sie ergänzt noch heute in fast unversehrter Pracht ihrer Mosaiken, welche nicht nur das Kreuzgewölbe, sondern auch die gesamten Wände oberhalb der Marmorvertäfelung bedecken. Inmitten gereihter Heiligenmedaillons über der Eingangstür erblicken wir ein solches der Gottesmutter mit dem Kopf des Kindes vor der Brust, innen über dem Altar die Verklärung, am Schildbogen rechts die Anastasis. Manche Motive sind sicher lokalen, altchristlichen Vorbildern entlehnt, so besonders das von vier Engeln getragene Brustbild Christi der Decke. Ein Gegenbeispiel desselben Kopftypus hat sich in einem Portalmosaik des 8./9. Jahrhunderts in Capua (S. Prisco) erhalten, beiden aber ist der Christus des Kuppelmosaiks in Saloniki ganz nahe verwandt, der mit dem römischen auch das Goldgewand gemein hat. Die Einzelgestalten von Aposteln und Heiligen vollends, die in S. Zenone, zu zweien oder dreien um ein Fenster oder eine Hauptgestalt vereint, die oberen Wandlünetten schmücken, fallen mit ihrem langgestreckten und doch schwerfälligen Körperbau aus der altchristlichen Tradition mehr oder weniger heraus. Es sind dieselben vulgären Typen wie in Saloniki, und wo sie sich bewegen, wie Petrus und Paulus als die Wegweiser zum kreuzgeschmückten Thron Christi an der Eingangswand, schreiten sie ganz ebenso mit abwärts gerichteten Füßen und vorfallenden Knien aus.

Die Übereinstimmung erstreckt sich auch auf die Gewandbehandlung und auf den ganzen Kolorismus. Ein lebhaftes Farbenspiel baut sich auf wenigen Tönen auf (Türkisblau, Blaugrün, Grüngelb und Braunrot usw.) und gewinnt in Saloniki seine stärkste Wirkung in den Erdschollen und an den goldgelichteten Bäumen. Die Figuren aber stehen hier und dort mit

wenigen Ausnahmen, wie Maria und die römischen Märtyrerinnen, noch in weißen Gewändern auf dem Goldgrunde. Und die Falten werden immer noch als blaugrüne oder hellblaue Linienzüge eingezeichnet, doch fließen sie wieder leichter und folgen besonders in Saloniki der Körperstellung. Nur an Säumen und freihängenden Zipfeln entwickeln sich schon hier dekorative Zickzackmotive. Auch kommen hier gelbe und rötlichgraue Töne hinzu und die Linien werden vielfach zu bandartigen Streifen. Das Gewand Marias und der Engel färbt sich grauviolett und lichtgrün und nimmt noch mehr kleinere Faltenmotive auf, aber noch entstehen keine Schattentiefen. Wie das Apsismosaik von Nicäa, mit den Marienszenen von S. Nereo verglichen, so zeigen die Mosaiken von Saloniki im Vergleich zu denen der Capella S. Zenone mehr Modellierung, während die römische Technik einfacher und rein koloristisch bleibt. Die Formen der Köpfe runden sich wieder mit Hilfe von grellen Lichtern und breiteren Randschatten, welche im Kuppelmosaik — zweifellos unter der Anregung der Freskotechnik (S. 542/3) — zum erstenmal eine grüne Färbung annehmen. Dem Apsismosaik fehlen noch diese charakteristischen grünen Schatten, wie auch dem der Koimesiskirche. Sämtliche Mosaiken von Saloniki und Nicäa aber haben eine andere wichtige Neuerung gemein, die darin besteht, daß die Gesichter zur Erzielung weicherer Übergänge aus kleineren Mosaikwürfeln zusammengesetzt sind als die übrigen Teile. Darin offenbart sich eine entschiedene Hinwendung zu zeichnerisch plastischer Formanschauung, mit der eine reichlichere Verwendung des Konturs und die Aufnahme eines neuen Beleuchtungsprinzips für die sich durchsetzende reine Frontansicht Hand in Hand geht. Schon an den Engelköpfen in Nicäa, am stärksten aber an der betenden Gottesmutter der Sophienkirche erscheinen beide Gesichtshälften hoch und fast von vorn belichtet, so daß eine nahezu symmetrische Schattenverteilung um Wangen und Nase eintritt (Abb. 477 u. 478).

So reiht sich das Kuppelmosaik von Saloniki in dieselbe einheitliche Entwicklung ein, aus der die beiden Apsismosaiken hervorgegangen sind. Wie in der Technik sind freilich auch gewisse ikonographische und stilistische Unterschiede nicht zu verkennen. In einer Zeit eifriger Erneuerung der Typen kann das nicht befremden. Der Engeltypus läßt in Saloniki eine ähnliche Umbiegung des antiken Ideals ins Zarte erkennen wie in Nicäa. Maria aber zeigt kaum noch eine Spur von Rassencharakter. Doch ist auch an der Gottesmutter der Apsis die Umbildung des Ikonentypus der Koimesiskirche weit fortgeschritten. Das abgeschwächte römische Spiegelbild dieses neuen Ideals von langgezogenem Umriß mit breitflügeliger langer Nase und geschwungenen Brauenbogen steht uns in S. Maria in Domnica vor Augen. Die Streckung der Gestalt der betenden Gottesmutter in Saloniki übersteigt jedes optische Erfordernis der Untensicht und erweist das Kuppelmosaik wiederum als das jüngste der Entwicklungsreihe. Um so auffälliger erscheint die untersetzte Bildung Christi, sie entspricht jedoch sowohl in den schwereren Proportionen als auch in der unverhältnismäßigen Größe ihres Kopfes der Sitzfigur Marias in der Apsis (S. 546). Die fast karikaturenhafte Wirkung dieser Übertreibung am ersteren erklärt sich offenbar aus dem Bestreben, dem ikonenhaften Antlitz — sein Typus ist uns aus gleichzeitigen Denkmälern in Italien und aus solchen der griechischen Kleinkunst des frühen Mittelalters bekannt (s. Kap. VI) —, zumal in solcher Höhe, ungeachtet der ungünstigen Raumbedingungen der Komposition noch hinreichende Deutlichkeit zu belassen. Wir erhalten dadurch die vollste Bestätigung für den naheliegenden Schluß, daß das Kuppelbild in der Zeit der Restauration, wenn auch vielleicht ein paar Jahrzehnte nach dem Apsismosaik, zum Ersatz einer zerstörten älteren Darstellung vollendet sein muß. Ließe sich die obenerwähnte Inschrift des Bischofs Paulos als gleichzeitig mit

dem Ornament ansehen, so könnte man sie sehr wohl auf einen Zeitgenossen des Patriarchen Photios beziehen, doch scheinen die letzten Unternehmungen diese Möglichkeit auszuschließen.

In Rom verraten nicht nur die letzten Denkmäler (S. 547) der Mosaikmalerei, deren Ausübung um Mitte des 9. Jahrhunderts für nahezu drei Jahrhunderte aufhört, sondern auch die gleichzeitigen Fresken die Fortdauer des byzantinischen Einflusses, wenngleich die Stilzersetzung in diesen noch schneller fortschreitet. Aber erst mit dem 10. Jahrhundert gewinnt abendländisches Kunstwollen das Übergewicht.

Selbst in einem so groben Machwerk wie dem Christusbilde, das Urban I. in S. Callisto unter dem der heiligen Cäcilia (Teil I, S. 353) mit seiner Porträtgestalt daneben ausführen ließ (Abb. 36), erkennen wir leicht den kurzbärtigen Typus mit schlichtem Haar des Kuppelmosaiks von Saloniki und seiner Gegenbeispiele (s. oben) wieder. In der Engelglorie zeigt ihn uns der Apsisbogen von S. Maria in Cosmedin und zwischen den Erzengeln thronend ein Wandgemälde in der Unterkirche von S. Clemente (Vorhalle). Die Gottesmutter mit dem Kinde auf den Knieen erblicken wir noch ebenda im gleichen kaiserlichen Perlenschmucke und mit denselben Zügen, wie auf dem Mosaik Johanns VII. (S. 543) — so mag diese Darstellung vielleicht noch dem 8. Jahrhundert gehören —, in derberen Wiederholungen des 9. aber in S. Martino ai Monti (Unterkirche) und in S. Urbano alla Caffarella. Hier haben sich auch Heiligengestalten und Passionsszenen, leider in sehr übermaltem Zustande, erhalten. Sie zeigen, wie die Überreste von Martyrien in

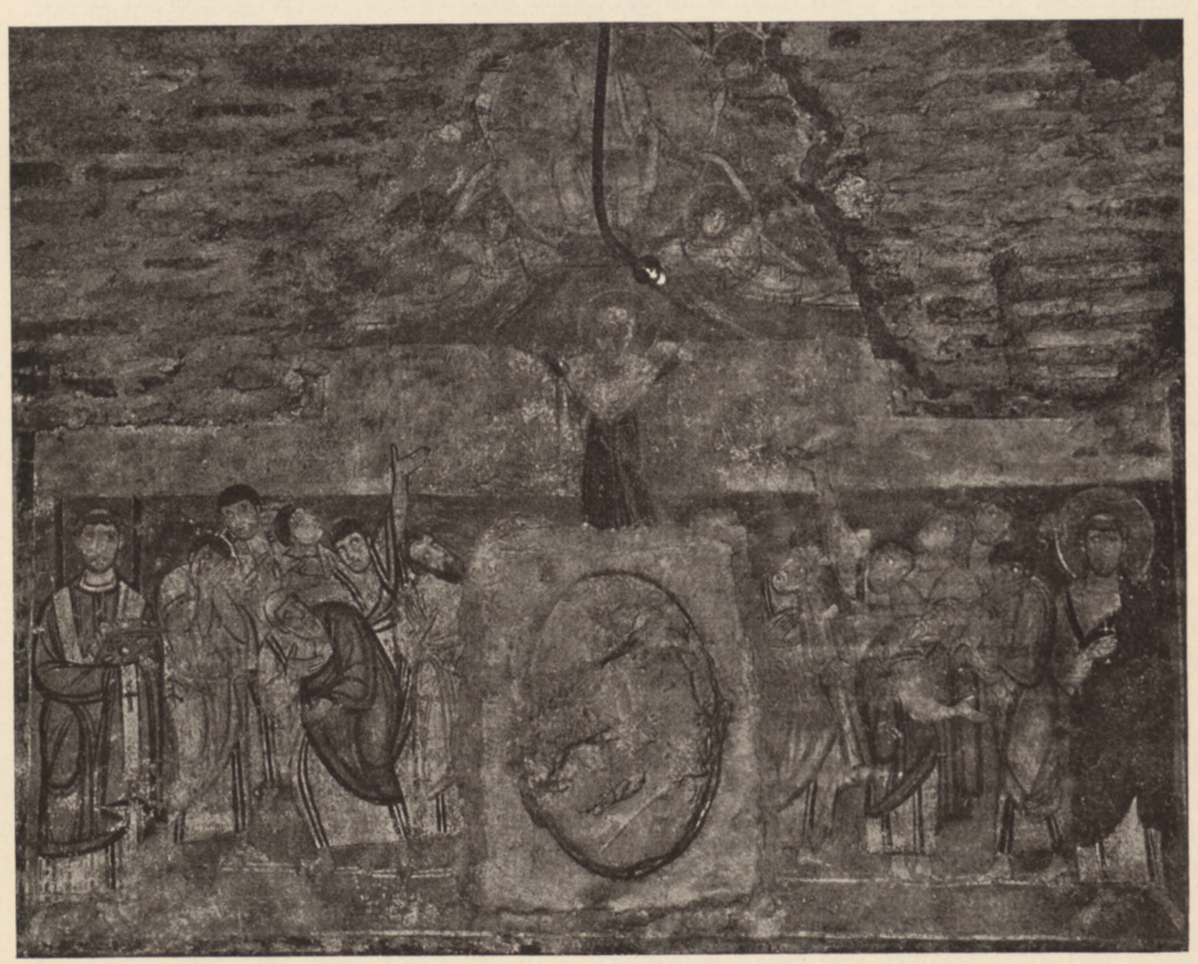


Abb. 479. Himmelfahrt, Wandfreske in der Unterkirche von S. Clemente (Rom).

S. Maria in via lata und in S. Prassede (Campanile) eine fühlbare Abnahme des Vermögens zur Wiedergabe bewegter Handlung — zugleich mit der Verrohung der Technik, welche nur noch mit wenigen Tönen arbeitet und mehr und mehr auf die Modellierung verzichtet. Ihre Abschwächung tritt sogar in Bildern zutage, die sich noch eng an byzantinische Vorlagen anschließen. In einem unter dem linken Seitenschiff der Basilika von S. Giovanni a Paolo gelegenen, noch halbverschütteten Oratorium gibt die Kreuzigungsfreske den Typus des Gemäldes in S. Maria Antiqua (Abb. 475) wieder, erweitert durch die Gestalt einer heiligen Frau zur Linken und vier jugendliche Halbfiguren (von Evangelisten?) über den Kreuzarmen. Mit ihr gehören ein paar Bruchstücke der Anastasis und des toten Christus zusammen, während die Gruppe der würfelnden Krieger durch derbere Auffassung sich von ihnen, sei es als freie Arbeit eines römischen Malers, sei es als jüngeres Erzeugnis, erheblich unterscheidet. Von dem unaufhaltsamen Verfall dürfte die stärkere Beteiligung einheimischer Kräfte in der Wandmalerei die Hauptursache sein. In der Darstellung repräsentativer Heiligengestalten leistet sie manchmal noch Erträgliches (Abb. 479), so vor allem in der Confessio von S. Crisogono — diese Kirche war seit Gregor III. († 742) ein Zufluchtsort griechischer Bilderverehrer —, wo wir neben dem Namensheiligen vielleicht die Märtyrer Rufinianus und Anastasia erkennen dürfen (schwerlich jedoch eine Arbeit des 8. Jahrhunderts). Ihnen reihen sich die verstümmelten Bischofsheiligen in der Apsis von S. Saba auf dem Aventin an, während die Überbleibsel einer neutestamentlichen Szenenfolge im Schiff wohl schon den ausgereiften Stil des macedonischen Zeitalters widerspiegeln. Die besterhaltene Freskenfolge des 9. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Clemente bezeugt nicht nur die Umsetzung byzantinischer Bildtypen, wie die (zweimal dargestellte) Anastasis, in die unentwickelte Zeichnung und Malweise der lokalrömischen Kunstübung, sondern auch schon den Einfluß abendländischer Ikonographie in der Darstellung des jugendlichen Christus am Kreuze. Wenn das Himmelfahrtsbild (Abb. 479) hier durch seinen ungestüm dramatischen Ausdruck auffällt, so ist dieser gewiß nicht der freien Gestaltung der Maler, sondern dem Vorbilde gutzuschreiben. Als solches hat dieselbe syrische Komposition gedient, die im Kuppelmosaik der Sophia in Saloniki in ein dekoratives Schema aufgelöst erscheint.

Nachdem die Zweifel geschwunden sind, daß sich auch die vorbetrachteten Denkmäler des Ostens über die Zwischenherrschaft der letzten bilderfeindlichen Kaiser hinübergerettet haben, fällt heute ein helleres Licht auf die Anfänge der mittelbyzantinischen Monumentalmalerei. Eben noch zur Dankbarkeit gestimmt, finden wir uns freilich durch den Zufall der Geschichte bald enttäuscht. Ist uns doch nur von einem Werk aus den nachfolgenden anderthalb Jahrhunderten reichsten Kunstschaffens noch der Anblick vergönnt. Im übrigen geben Schilderungen und ungenügend aufgenommene Reste allein eine ahnende Vorstellung von jener höchsten Blüte des Mosaikstils im 9. und 10. Jahrhundert, deren Rückwirkung auf die Reliefplastik und dekorative Kleinkunst manches feine Stück der letzteren (s. Kap. VI) bezeugt.

Nach der Wiederaufrichtung des Bilderdienstes reifen die neuen theologischen Bildgedanken aus, um sich schon in dem Schöpfungsbau des Begründers der macedonischen Dynastie und des orthodoxen Cäsaropapismus Basilius I. zum System zusammenzuschließen. Was in Nicäa als Kern vorgebildet erscheint, hat sich im Mosaikschmuck der Nea entfaltet. Hatte der Zug zur repräsentativen Ikone, die traditionelle Darstellung des Kuppelmosaiks in Saloniki nur zu zersetzen, noch nicht zu verdrängen, die Kraft, so war dem Gewölbe der neuen Palastkirche bereits nach den Worten des Photios das „menschengleiche“ Bild Christi mit vielfarbigen Glasstiften „eingezeichnet“, „wie er die Erde überschaut und mit seinen Gedanken regiert“. Christus verkörpert hier als Pantokrator die unerschaffene „Monarchie, Vater, Sohn und heiligen Geist — den höchsten Allherrscher“, um mit Theodoros Studites zu reden, nach Photios aber auch den „Demiurgen“. Denn durch Formen und Farben hatte der Maler „die Fürsorge des Schöpfers um uns“ in seinen Zügen auszudrücken gewußt. Wir erkennen den neugeschaffenen Pantokratortypus der mittelbyzantinischen Kunst (s. unten). Und wenn in Nicäa die Vertreter der himmlischen Hierarchie das apokalyptische Symbol der Dreieinigkeit umstehen, so waren in der Nea „ringsum in den Abschnitten der Kuppel die Scharen der Engel als Trabanten des Herrn abgebildet“. In der Apsis hatte auch hier die Gottes-

mutter ihren Platz erhalten, aber in abweichender Auffassung, — „wie sie die reinen Hände für uns ausbreitet und dem Kaiser Heil und Sieg über die Feinde erwirkt". Es ist die Orans, welche in den von den macedonischen Kaisern gestifteten Kirchen mit Vorliebe an Stelle der Gottesmutter mit dem Kinde tritt, ohne daß über ihrem Mittleramt, durch das sie zugleich als Sinnbild der Kirche erscheint, die tief in das religiöse Bewußtsein eingedrungene Inkarnationslehre vergessen wird. Als das auf Erden begründete Gottesreich aber kennzeichnet den Naos „der das Heiligtum mit seinen Ikonen" erfüllende und schmückende „Chor der Apostel und Märtyrer, der Propheten und Patriarchen".

Die Schilderung des Photios gewährt uns Einblick in die Gedankenwelt der neu erblühenden Kunst, über deren Stilentwicklung aber erfahren wir leider nichts aus ihr. Eine tiefgehende Wandlung muß sich seit der Restauration vollzogen haben, — das lehren die jüngeren Denkmäler. Welches waren ihre Ursachen? Zunächst ein Wiederanknüpfen an die besten Vorbilder der altbyzantinischen Zeit, die sich vor allem in der Apostelkirche unter der Tünche der Bilderstürmer erhalten hatten. Sie wurden unter Basilius I. wieder freigelegt, wie wir aus ihrer eingehenden Beschreibung durch byzantinische Schriftsteller (s. Teil 1, S. 434/5) und aus der wichtigen Nachricht schließen dürfen, daß der Kaiser die Mosaiken des justinianischen Mausoleums zum Schmuck der Nea herabnehmen ließ. Mit ihnen mußten sich nun die danebenstehenden Schöpfungen der zeitgenössischen Künstler messen. So kam der stilisierte Realismus der altbyzantinischen Kunstblüte wieder zu Ehren. Bald aber wird auch die in der höfischen Buchmalerei gepflegte antikisierende Richtung (S. 521 ff.) auf den Monumentalstil Einfluß gewonnen und die Idealisierung der Typen entsprechend dem neuen architektonischen Geschmack für vornehm strenge Schönheit der Verhältnisse und Formen gefördert haben.

In Byzanz sind mit der Nea anscheinend alle Denkmäler des 9. und 10. Jahrhunderts untergegangen. Nur an einer Stelle bleibt gegründete Hoffnung, daß die Zukunft uns Mosaikgemälde dieser Epoche in ihrer vollen Schönheit enthüllen wird, — in der Agia Sophia. Sie kamen schon einmal während Fossatis Restauration ans Licht (Teil 1, S. 436) und wurden von Salzenberg aufgenommen, aber für heutige Anforderungen nicht stilgetreu genug. Durch den wieder darüber gelegten vergoldeten Kalkbewurf sind die Umrisse des Widmungsbildes im Bogenfeld des Hauptportals noch deutlich sichtbar. Wenn hier in dem Christus fußfällig verehrenden Kaiser nicht Basilius selbst dargestellt ist, so dürfen wir vielleicht mit besserem Recht in ihm Leo den Weisen, seinen Sohn, erkennen, dessen Mosaikbild der russische Pilger Antonius von Nowgorod an der Türwand erwähnt. Doch scheinen die Züge nicht unvereinbar zu sein mit der im Pariser Gregorkodex (S. 524) erhaltenen Porträtfigur des Vaters. Sicher aber gehört das Mosaik ungefähr der Jahrhundertwende an, denn auf dem ersten Blatt derselben Handschrift erblicken wir Christus ganz ebenso auf gleichem Throne mit dem geöffneten Buch, das denselben Text enthält (Joh. X, 9), dasitzend und die Rechte zum namenzeichnenden Segen erhebend. Die Ähnlichkeit des Gesichtstypus wäre zweifellos noch größer, wenn das fast zerstörte Antlitz der Miniatur nicht von späterer Hand überzeichnet und wenn Salzenbergs farbige Kopie nicht zu weichlich ausgefallen wäre. Das Original dürfte dem erhabeneren Idealkopf mehrerer Elfenbeinbildwerke des 10. Jahrhunderts viel näher stehen, auf denen die Christusgestalt ohne Zweifel einer gefeierten Mosaikikone, — vielleicht eben der der Agia Sophia, nachgebildet ist (s. Kap. VI). In dem weiblichen Medaillonbild links haben wir niemand anders als Maria zu erkennen, durch die der Logos Fleisch ward und deren Fürbitte dem Kaiser „Heil und Sieg erwirkt". Die Erzengelbüste rechts



Abb. 480. Die Gottesmutter mit dem Kinde und den Erzengeln Michael und Gabriel, Apsismosaik in der Panagia Angeloktistos auf Cypern (Kitium) (nach Th. Schmidt, Bull. de l'Inst. archéol. russe de C-ple. 1911, XV).

stellt Michael, das alttestamentische Prototyp der göttlichen Weisheit dar und verdeutlicht die Beziehung der Ikone auf die „Sophia". Der zarte Jünglingtypus der Übergangsepoche (Abb. 477) erscheint in ihm zu akademischer Schönheit stilisiert. Einen ähnlichen Charakter tragen die noch zum Teil erhaltenen Mosaikbilder des westlichen, von Basilius erneuerten Hauptbogens im Innern der Kirche. Salzenbergs unkolorierte Zeichnung gibt hier wahrscheinlich das Brustbild Marias im Scheitel mit dem Kopf des Kindes und den prachtvollen Petruskopf, dessen halbzerstörter Gestalt mit dem Stabkreuz auf der anderen Seite die undeutlich gewordene des Paulus entspricht, in ihrer klassischen reinen Linienschönheit stilgetreuer wieder. Auch die Gestalten dreier Kirchenväter, die unterhalb der Fensterstellung der südlichen Schildmauer des Kuppelraumes wohlerhalten zutage kamen, erweisen sich durch den Vergleich mit einem frühmittelalterlichen Denkmal der Ikonenmalerei aus der Sancta Sanctorum (Abb. 441) als verständnisvoll abgebildete Bestandteile des von Basilius erneuerten Bildschmucks. Ob schließlich die thronende Maria mit dem segnenden Kinde im Apsisgewölbe — auch sie schimmert noch schwach durch die vergoldete Tünche hindurch — demselben oder wie der Erzengel daneben (Teil I, S. 436) dem justinianischen Zeitalter entstammt, erlaubt die flüchtige Skizze nicht zu entscheiden.

So wäre uns denn kein einziges Originalwerk der Blütezeit bekannt? — Vielleicht doch eines — wo man es gar nicht suchen zu dürfen meinte. Auf Cypern hat sich bei Larnaka

(Kitium) in dem aller Wahrscheinlichkeit nach unter Basilius I. entstandenen Bau (S. 458) das Apsismosaik größtenteils noch in vortrefflichem Zustande erhalten und ihm verdankt dieser wohl den Namen der von den Engeln gegründeten Kirche der „Allheiligen" (Panagia Angeloktistos). Die Darstellung (Abb. 480) steht damit im Einklange, wenn sie auch vielleicht erst nachträglich dazu Veranlassung gegeben hat.

Auf die im Typus der Hodegetria (Teil I, S. 296) auf edelsteingeschmücktem Schemel dastehende Jungfrau mit dem segnenden und die Rolle haltenden Kinde tritt von links Michael mit ruhigem Schritt, von rechts Gabriel in eiliger Bewegung zu. Beide führen das Zepter in der Linken und scheinen dem Knaben die auf der Rechten ruhende, mit goldenem Kreuzchen geschmückte Weltkugel entgegenzutragen, wie das ganz ähnlich auf einem palästinensischen Ampullenstempel vorkommt (Teil I, S. 341). Die erst vor einigen Jahren von einer groben Übermalung befreiten Köpfe von Mutter und Kind geben schon das völlig durchgebildete Ideal der mittelbyzantinischen Kunst in stilvoller Schönheit wieder. Michael und Gabriel sind Kontrasttypen von lebendiger Charakteristik, dieser mit den an semitische Gesichtsbildung erinnernden, scharf geschnittenen Zügen, dichten Brauen, dunklen Augen und welligem, rotblondem Haar, jener von zarterer Hautfarbe, blauäugig, mit kurzem, lichtblondem Gelock. Sie stammen sichtlich von altbyzantinischen Vorbildern, wie wir sie aus den abgeschwächten Nachahmungen vom Triumphbogen von S. Michele in Ravenna (S. 429) erschließen können, ab. Die mächtigen Flügel erinnern durch die darüber ausgestreuten Pfauenaugen an die biblischen Cherubim (Teil I, Abb. 276). Das cyprische Mosaik verrät in diesen Zügen, in der ungestümen, vielleicht der Verkündigungsszene entlehnten Bewegung Gabriels so wie in der noch unentwickelten repräsentativen Gesamtkomposition seinen unmittelbaren Zusammenhang mit der Blüte der Monumentalmalerei des frühmacedonischen Zeitalters. Seine frühe Entstehungszeit bestätigt die ungewöhnliche Verwendung silberner Nimben und lichter Gewänder für die Erzengel, des dunkelroten Kopftuchs über der purpurnen Stola für die Gottesmutter und des Goldgewandes für das Kind. Der reichfaltige Gewandstil wirkt in den malerischen Übergängen der Schattierung doch schon etwas trocken wie auch die peinlich sorgfältige Modellierung des Antlitzes der Gottesmutter mit Hilfe grüner Schatten. Die übrigen Köpfe hingegen sind in breitester Mache noch ganz impressionistisch gearbeitet und verschieden abgetönt. Die oben um den Nimbus Marias verteilte altertümliche Namensbeischrift, „die heilige Maria" erscheint für das 9. Jahrhundert ungewöhnlich, während ihr paläographischer Charakter sehr wohl zu dieser Entstehungszeit paßt. Sie erklärt sich jedoch leicht durch die Annahme, daß das Mosaik nach einem altchristlichen Vorbilde, das sich damals noch auf Cypern erhalten hatte, möglicherweise einer alexandrinischen Arbeit, für die sie gerade bezeichnend wäre, ausgeführt ist. Eine starke Stütze erhält dieser Schluß durch die Buchstaben auf den Gewändern der Engel, welche wohl nur aus Mißverständnis hier dem Namensanfang der Dargestellten entsprechen.

Wenn aber die Komposition ihren bewegten Rhythmus und die Typen der Erzengel der Nachbildung einer altchristlichen Vorlage verdankt, so hängt sie andrerseits unverkennbar durch die Gestalt der Hodegetria sowohl ikonographisch wie stilistisch mit der Kunst ihres Jahrhunderts eng zusammen. Begegnet uns doch dieser Typus als Vollgestalt in Byzanz zum erstenmal auf dem Siegel des Patriarchen Photios und stimmt doch das rundliche Oval des Kopfes ganz mit dem neuen Ideal der Gottesmutter, wie es uns Miniaturen des 9. und 10. Jahrhunderts zeigen (Abb. 455), zusammen. Die Standweise und die starke Streckung der Gestalt aber entspricht noch dem Apsismosaik von Nicäa (Abb. 477) und der Orans in der Kuppel der Agia Sophia von Saloniki (Abb. 478). Gleichwohl ist die künstlerische Auffassung hier ganz anders gerichtet. Sie wird schon durch den klassizistischen Geschmack der hauptstädtischen Kunst bestimmt, wenngleich sie sich noch ziemlich fernhält von einer hieratisch strengen Stilisierung und eine feine Abstufung des Ausdrucks der drei Gestalten erreicht. Die Zwiespältigkeit der byzantinischen Stilentwicklung tritt eben auch in zeitlich nicht allzuweit voneinander entfernten Denkmälern des Monumentalstils zutage. Noch im 10. Jahrhundert mögen beide Richtungen eine Zeit lang neben einander hergegangen sein, wenn wir aus den Denkmälern der Kleinkunst (s. Kap. VI) Rückschlüsse ziehen dürfen. Schließlich ist aber, wie in der Miniaturmalerei, ein Ausgleich zwischen den antikisierenden Neigungen der



Abb. 481. Christus als Lehrer, Portalmosaik in Hosios Lukas (nach G. Lampakis, Mém. sur les antiqu. chrét. de la Grèce, 1902).

höfischen Gesellschaft und dem an die vorikonoklastische Tradition und syrische Typen anknüpfenden volkstümlichen Kunstwollen erfolgt. So setzt sich der pseudoklassische Stil auch in der monumentalen Kunst durch, nur hat er sich hier noch stärker mit dem Realismus der Ikonenmalerei gesättigt. Diesen Entwicklungsvorgang zu verfolgen, fehlen uns leider die Denkmäler der eigentlichen Blütezeit. Mosaiken des 10. Jahrhunderts haben sich höchstens unter den Templonikonen (S. 513) erhalten, deren auf Nahsicht berechnete Technik für den Monumentalstil nur ein bedingtes Zeugnis ablegt. Den besten Anspruch, als Arbeiten dieser Zeit anerkannt zu werden, haben aus paläographischen und ikonographischen Gründen die neuerdings an den östlichen Pfeilern der Koimesiskirche in Nicäa aufgedeckten, leider noch unveröffentlichten halbzerstörten Darstellungen der Gottesmutter mit dem Kinde auf dem linken Arm und des segnenden Christus. Der Beiname des letzteren „Antiphonetes" besaß im 11. Jahrhundert schon eine gewisse Volkstümlichkeit. Beide Gestalten haben einen schlanken, Christus zugleich etwas schmalschultrigen Bau und sind in zeichnerisch stilisierter Behandlung ausgeführt mit reicher, regelmäßiger linearer Faltengebung.

An der Schwelle des elften Jahrhunderts bietet endlich das Katholikon von Hosios Lukas das älteste Beispiel eines beinahe vollständigen kirchlichen Bilderzyklus. Ein schon durch Tradition gefestigtes System steht hier fertig da, aber es ist noch biegsam genug, um sich der besonderen klösterlichen Lebensphäre und den baulichen Bedingungen (S. 461/2ff.) des Heiligtums anzuschmiegen. Schritt für Schritt dringt der Beschauer hier in die Symbolik der Bilder ein.

Sein erster Blick fällt im Narthex auf das riesengroße Brustbild Christi über der Königstür —, ein schöneres hat das griechische Mittelalter uns nicht hinterlassen, wenn auch manches majestätischere, — des Lehrers, der segnend aus Augen voll göttlicher Milde herabschaut (Abb. 481). Das geöffnete Buch in der Linken kündet: „Ich bin das Licht der Welt usw." (Joh. VIII, 12). Im Gewölbfeld über ihm (Abb. 390) erblicken wir Maria, durch die das Wort „Fleisch ward" und „unter uns wohnete", die Hände zum Gebet erhoben, gegenüber den „Vorläufer" des Evangeliums Johannes, der die Finger zur namenzeichnenden Segensgebärde eingeschlagen hat, in den Seitenkappen die Erzengel, die Rechte in Anbetung vor der Brust erhebend. Sie umgeben das Siegel des Pantokrator im Gewölbscheitel, ein achtstrahliges, auf dem Grunde der Himmelszonen in Gold erglänzendes Christusmonogramm. Durchschreiten wir das Portal, so begrüßen uns von den seitlichen Bogenleibungen des westlichen Kreuzarms (Abb. 391) herab Theodoros von Studion (S. 550) und Johannes Klimakos (S. 536), denen sich ringsum die Gestalten anderer frommer Asketen an Nebengewölben und Bogen gesellen, darunter die Ägypter Antonios und Pachomios, die Syrer Ephraim und Sabas. In der Kuppel des Naos bewahren leider nur noch Fresken des 16. Jahrhunderts, die den Pantokrator, Maria und den geflügelten Täufer mit den vier Erzengeln in der inneren Zone und zwischen den Fenstern verteilte Prophetengestalten darstellen, eine ferne Erinnerung an den zerstörten Mosaikschmuck. Auf dem Mosaikgrunde der Apsiswölbung aber thront noch, der älteren Tradition getreu, die Gottesmutter mit dem segnenden Kinde im Schoß (Abb. 392). Am Hauptbogen vor dem Altarraum halten zwei Erzengel in kaiserlichem Ornat Wacht, obwohl der göttliche Thron im Gewölbscheitel infolge Verdunkelung des aus Nicäa bekannten Gedankenzusammenhanges (S. 545/6) durch ein — leider fast zerstörtes —



Abb. 482. Die Ausgießung des hl. Geistes, Gewölbmosaik im Altarraum von Hosios Lukas
(nach phot. Aufnahme von H. Brockhaus).

Christusmedaillon verdrängt ist. Die apokalyptische Vorstellung hat sich von jenem Symbol, das wir an anderer Stelle wiederfinden, gelöst und ihren eignen Ausdruck in den zur sogenannten Dëesis geordneten Büsten des Weltrichters, der Gottesmutter links und des Täufers rechts in den Fensterlünetten der Apsis gefunden. Brustbilder von Märtyrern und Heiligen füllen im Naos und seinen Umräumen die Zwickel und alle noch freibleibenden Plätze. Den Erzengeln entsprechen an den anderen Hauptbogen die Vollgestalten der heiligen Krieger Georgios und Demetrios, Prokopios, Merkurios und die beiden Theodore. Im Erdgeschoß der Transepte haben zwei besonders verehrte Ikonen an der Westwand ihren Platz erhalten, im Nordarm der Namensheilige der Kirche selbst, sodaß er nach seinem Reliquiengrab im Nebenraume blickt, ein blonder Mann mit langem Spitzbart, durch die dunkelgrüne Kutte nnd goldbebortete Kapuze ausgezeichnet. Der Name des engelhaften Märtyrers im Südschiff ist leider mit der Inschrift verloren gegangen. Beiden steht eine Halbfigur der Gottesmutter mit dem Kinde gegenüber, über der ein Medaillon des segnenden Heilands, durch lichtere Haarfarbe, aber asketischeren Ausdruck vom Christusbild im Narthex abweichend, mit zwei Erzengeln und hier mit Zacharias, dort mit dem Bruder des Herrn, Jakobus, vereint, das Kreuzgewölbe schmückt. Vier flache Wandnischen in den Ecken des Naos enthalten die überlebensgroßen Brustbilder der griechischen Kirchenväter Basilios, Chrysostomos, Nikolaos und Gregors des Wundertäters, — der „Pfeiler der Kirche". Die beiden fehlenden, Gregor den Theologen und Athanasios, finden wir, das Diakonikon oder die Protesis betretend und an den Vollgestalten Gregors von Nyssa oder Kyrills von Alexandrien und anderer altchristlicher Bischöfe und Diakonen vorübergehend, hoch oben in den Seitennischen des Altarraums (Tafel XXV). Sie sind in die nächste Nähe des Kuppelmosaiks gerückt, das über



Abb. 483. Die Anastasis, Wandmosaik in Hosios Lukas
(nach Ch. Diehl, Mon. et mém. Fond. Piot. 1904 III).

dem Altar im Zenit dessen himmlisches Ebenbild, den Thron mit dem Evangelium und der Taube, darstellt, wie er auf die im Kreise herumsitzenden Apostel Flammenzungen in Strahlen herabsendet. Die vier zwickelfüllenden Figurengruppen vertreten „die Völker und die Zungen“. Das Symbol der dreieinigen Gottheit wie es die ikonographische Tradition für das nach liturgischer Auffassung „den ersten Himmel“ bedeutende Gewölbe des Bema vorschreibt, ist mit dem Pfingstbild in zentralem Kompositionsschema wie schon in einem Mosaik der Agia Sophia unsicherer Entstehungszeit und im Kuppelbild der Apostelkirche (S. 435) zusammengezogen. So findet im Altarraum auch der Zyklus der Festbilder seinen Abschluß. Im Naos sind den Festbildern die tiefen Ecknischen unter dem Gewölbansatz der Hauptkuppel vorbehalten geblieben. Die Reihe beginnt mit der durch eine späte Freske ersetzten Verkündigung in der Nordostecke. In unversehrter Schönheit erglänzen dafür in den Ecknischen der Südseite die Geburtszene (Abb. 392), mit deren figurenreicher Komposition die Anbetung der Magier und der Hirten im Sammeltypus palästinensischer Bildtradition (Teil I, Abb. 120) zusammengezogen ist und das Vierfigurenbild der Darstellung im Tempel, sowie das Mosaik der Nordwestecke, das die Taufe Christi mit zwei dienenden Engeln und dem furchtsam umblickenden Jordan im Wasser wiedergibt.

Dieser Festzyklus vor allem bietet sich in Hosios Lukas als neue Errungenschaft und als laut redendes Zeugnis dar, daß sich die orthodoxe Kirche ihrer selbst bewußt geworden ist. Die wiederaufblühende Monumentalmalerei hat sich, wenn nicht schon im 9., so doch im 10. Jahrhundert von der historisch realistischen Auffassung der altbyzantinischen Kunst (S. 436) abgewandt. Aus dem gesamten Bildstoff des Evangeliums sind eine Anzahl bedeutsamster heilsgeschichtlicher Vorgänge herausgehoben worden, deren Gedächtnis die Kirche an den hohen Festen des Jahres feiert, und diese sind selbst zu Ikonen ausgestaltet worden. Die Festbilder der Passionswoche sind in Hosios Lukas aus Raummangel im Naos den größeren Bogenfeldern im Narthex zugewiesen worden.

Betrachten wir sie, indem wir uns vor dem Verlassen des Baues zuerst nach rechts wenden, so spricht schon aus den Gebärden der Apostelschar in der Fußwaschung, die das Nischengewölbe am Nordende einnimmt (Abb. 390), ein stärkeres Pathos. Es steigert sich in der darauffolgenden Kreuzigung an der Hauptwand, auf deren Goldgrund in Veranschaulichung der beigeschriebenen Textworte (Joh. XIX, 26/7) Maria und Johannes in verhaltenem Schmerz allein den schon verschiedenen Christus umstehen, dessen noch wenig ausbiegende kraftvolle Gestalt das bloße Lendentuch umgürtet. Es ist der erste greifbare Versuch, das Leiden des Herrn am Kreuze zum Ausdruck zu bringen, sei es, daß der Meister der Narthexmosaiken oder schon die Kunst des 10. Jahrhunderts den älteren Typus des triumphierenden Christus umzubilden unternommen hat (s. Kap. VI). Die gleiche religiöse Inbrunst atmet das Gegenbild der Anastasis im Südarm des Narthex (Abb. 483). Als Mittelfigur schreitet hier Christus über den Schlund des Hades hinweg, das Siegeszeichen des Kreuzes in der Rechten tragend und den schattengleichen Adam, der einem Sarkophag entsteigt, nach sich ziehend. Hinter diesem erhebt Eva flehenden Blickes die Hände, während David und

Salomo in gläubiger Hoffnung dieser Gruppe das innere und das formale Gleichgewicht halten. Der ältere Bildtypus (S. 517) erscheint durch Zufügung ihrer Gestalten zu symmetrischer Komposition fortgebildet. Das Thomasbild in der Südnische (Tafel XXV) — leider ist nicht nur mitten darin unten ein späterer Fensterbogen eingebrochen, sondern auch der Kopf des Thomas in Malerei erneuert — verdankt seine feierliche Wirkung wieder der beherrschenden Stellung Christi und der strengen Symmetrie der geteilten Apostelversammlung. Durch lebendige Charakteristik jedes Kopfes aber kommt Abwechslung hinein, — so auch in den Einzelgestalten der Apostel und ihnen zugezählten Evangelisten, die sich an den Gurtbogen des Narthex gegenüberstehen (Abb. 390). Die letzteren sind hier im altertümlichen Typus des stehenden Heiligen mit dem Buche (S. 532) wiedergegeben.

Ein Meister hat in der Hauptsache alle diese Darstellungen sowie das Christusbild über der Königstür geschaffen. Er ist ein anderer als der ungleich schwächlichere farbenfreudige Erzähler, von dem die Festbilder im Naos und die Ikonen der Apsis herrühren. In der seelischen Vertiefung der Darstellungen, die das höchste Ziel der byzantinischen kirchlichen Malerei bildet, erscheint er diesem unendlich überlegen. In seinen Arbeiten klingt der monumentale Stil der vorhergehenden Blüte gewiß am vollsten nach. Daß aber beide Zeitgenossen waren, läßt die übereinstimmende Entwicklungsstufe des Stiles und der ikonographischen Typen, z. B. der Apostel im Pfingstbilde und im Narthex nicht bezweifeln. Die Wiedergabe des Schauplatzes bleibt bei beiden auf das Unentbehrliche beschränkt. Beide ordnen ihre Kompositionen zum Teil im Gegensinne zu älteren und jüngeren Denkmälern. Sie bevorzugen beide eine kürzere großköpfige Gestaltenbildung. In ihren und in den Arbeiten der geringeren Nebenkräfte, die hauptsächlich an den zahlreichen Märtyrerbildern tätig waren, bewahren jedoch einzelne Typen, wie die Erzengel oder Konstantin und Helena, die das Kreuz halten, an der Fensterwand des Narthex, den vornehm schlanken Wuchs. Der mittelalterliche Mosaikstil ist in Hosios Lukas völlig ausgereift. Er weist in der straffen Faltenbildung schon manche der



Abb. 484. Christus, der Täufer und die Evangelisten, Gewölbmosaik im Narthex der Koimesiskirche (Nicäa) (nach O. Wulff, a. a. O.).

Technik entspringenden Härten auf. Eine breitere Schattengebung steht besonders in den vorherrschenden weißen Gewändern etwas unvermittelt neben den belichteten Teilen. Sie gibt den Gestalten in Verbindung mit den festen Umrissen den Schein körperlicher Plastik, obgleich die Zeichnung ganz auf Silhouettenwirkung und Aufsicht gestellt ist, so daß die Bewegung nicht selten in schwächlicher Andeutung stecken bleibt. Aber während sie den organischen Zusammenhang des Körpers vernachlässigt, weiß diese Kunst, mit einfachen Mitteln Charakter und geistigen Ausdruck der Köpfe zu vertiefen. Der Blick spricht Hoheit und Demut, Erhebung und Schmerz aus. In den zahlreichen Heiligenbildern werden wenige Grundtypen der männlichen Altersstufen abgewandelt, und es ist schwerlich ein Zufall, daß einzelne Asketen des griechischen Mutterlandes, besonders ein Namensvetter des heiligen Lukas und „Nikon der Bereuer“ (Metanoïtes), porträthafte Züge tragen. War doch der Letztgenannte nur ein bis zwei Jahrzehnte vor Vollendung des Mosaikschmucks dahingegangen (S. 988). Die Beleuchtung der Gestalten und Köpfe ist zwar keine einheitliche, bei jedem Antlitz aber wird jetzt wieder die eine, und zwar die abgewandte Gesichtshälfte durch kräftigere, die andere mehr durch die grünlichen Halbschatten modelliert. Je größer der Maßstab, desto mehr ist das Bemühen der Mosaizisten auf Verfeinerung der Übergänge gerichtet. Der Reichtum der Abtönung des großen Christusbildes (Abb. 481) wetteifert mit dem Vertreiben der Farbe durch den Pinsel. Die Malweise der Miniatur und der durch sie beeinflußten Wandmalerei beginnt schon den Mosaikstil zu beeinflussen.

Neben dem Bilderzyklus des Lukasklosters ergeben die Überreste mehrerer jüngerer Denkmäler nicht nur eine Reihe von Anhaltspunkten für die Beurteilung der Stilentwicklung der Mosaikmalerei im 11. Jahrhundert, sondern sie lassen auch erkennen, wie das kanonische Schema sich — gewiß nicht in jedem solchen Falle zum erstenmal — mit neuen Motiven bereichert hat. In zeitlicher Folge reiht sich zunächst der Mosaikschmuck der Königstür und des mittleren Gewölbfeldes im Narthex der Koimesiskirche zu Nicäa an, der laut Widmungsinschrift durch den Protovestiarius Nikephoros unter Konstantin VIII. (1025—1028) gestiftet wurde.

Im wesentlichen wiederholt sich darin die in Hosios Lukas an gleicher Stelle befindliche Komposition (Abb. 556 und S. 390), nur sind die Erzengel durch die Medaillons Joachims und Annas ersetzt und haben Christus und Maria die Plätze getauscht (Abb. 484). Beide Änderungen sind durch den Umstand hervorgerufen, daß hier der Gottesmutter als „Herrin des Hauses“ der Vortritt gebührt. In breiter Entfaltung füllt ihre im Gebet dargestellte Halbfigur das Bogenfeld. Das Antlitz zeigt einen akademisch ebenmäßigen Idealtypus von eirundem Umriß mit wohlgeformten Zügen. Das Manteltuch, dessen Ende vor der Brust über den rechten Unterarm genommen ist, bildet schwere Bauschfalten und bricht sich in Zickzacksäumen, die eine doppelte Goldlitze begleitet. So hat die Neigung zum Stilisieren überall die Oberhand gewonnen. Am Gewölbe zieht das Brustbild Christi zuerst das Auge auf sich. Als Prediger des Evangeliums durch Schriftrolle und Segensgeste gekennzeichnet, tritt er hier fast in gleiche Linie mit dem Täufer zurück, dessen großzügiger, aber doch keineswegs wildasketischer Charakterkopf ihm entgegenblickt. Zum erstenmal steht uns hier der eigentliche Stammtypus des mittelbyzantinischen Christusbildes vor Augen, der mit seinem gescheitelten dunkelblonden, vom Ohr abwärts gewellten Haupthaar, dem schwach geteilten Vollbart und den braunen Augen die reinste Ausprägung der kanonischen Vorstellung von der Erscheinung des Herrn darstellt, wie sie in den Spekulationen der bilderfreundlichen Theologen aus älteren Schriftquellen abgeleitet worden war und von Nikephoros Kallistos überliefert wird. In Hosios Lukas entfernt sich das Portalmosaik (S. 554) kaum weniger von ihm als die kleineren, mit einem asketischen Zuge behafteten Ikonen in den Transepten (S. 555). Die gesamte Komposition hat in Nicäa eine bedeutsame Erweiterung durch die in den Zwickeln verteilten, ungemein ausdrucksvollen Gestalten der sitzenden Evangelisten erfahren. Ihr Sinn, daß sich im Evangelium des „fleischgewordenen Logos“ der Pantokrator offenbart — ihn vertritt auch hier das doppelte Kreuz auf dem gestirnten Himmelsgrunde in der Mitte des Gewölbes — wird dadurch klar. Wir verstehen leicht, warum gerade Johannes, der soeben die Eingangsworte seines Evangeliums



Abb. 485. Mosaiken des Altar- und Kuppelraumes der Sophienkathedrale in Kiew, von der Westempore durch den Naos gesehen.

„Im Anfang war das Wort usw.“ niedergeschrieben hat, den Beschauer anblickend, mit der Linken auf die Gottesmutter herabweist, während Matthäus, wie er ein Greis, aber von milderen Zügen, in das aufgeschlagene Buch sieht, Markus mit halbergrautem Haar und Vollbart sinnend vor sich hinblickt und der rötlichblonde, krauslockige und spitzbärtige Lukas emsig schreibt. In gleicher Auffassung, die völlig den typischen Titelminiaturen der griechischen Tetraevangela entspricht (S. 532) – die Gebärde des Johannes ausgenommen –, begegnen uns die Evangelisten immer wieder in den Zwickeln unter der Hauptkuppel jüngerer Kirchen, aber ein schöneres und ein so vollständiges Beispiel ihrer Darstellung findet sich nirgends mehr vor. Ihre Gewänder erhalten durch wenige in das vorherrschende Grau der Schattenflächen eingemischte farbige Glaswürfel einen rötlichen, bläulichen oder grünlichen Schimmer und klingen doch im Gesamtton zusammen. Sie sind schon wie in den Miniaturen gleichsam mit aufgesetzten weißen Lichtern gehöht. In den Ikonen des Täufers, Christi und besonders Marias nimmt die Sättigung der Farbengebung zu. Mit diesem lebhafteren Kolorismus geht eine wohlberechnete Abstufung des farbigen Konturs der Fleischpartien von Schwarz über Rot zu weichem Dunkelgrau, der grünlichgrauen Schatten, der rosigen Mitteltöne, der weißen Lichter und Reflexlinien Hand in Hand, die den farbigen Begleitwert durchaus der Modellierung unterordnet.



Abb. 486. Stephanos, Basilios, Johannes Chrysostomos, Gregorios Theologos, Wandmosaiken im Altarraum der Sophienkathedrale in Kiew.

Daß die Bildsymbolik des Kirchengebäudes im 11. Jahrhundert noch in weiten Grenzen sowohl Erweiterungen wie Kürzungen duldet, bestätigt ein Denkmal auf altrussischem Boden, dessen Entstehungszeit ebenfalls annähernd feststeht. In der von Jaroslaw dem Weisen im Jahre 1037 gegründeten Sophienkathedrale zu Kiew ist der auf Bema und Kuppelraum beschränkte Mosaikschmuck noch größtenteils erhalten.

Aus der Höhe schaut noch heute der Pantokrator herab, eine in die Regenbogenaureole eingeschlossene, — leider nicht ganz unversehrte Halbfigur im goldgelichteten Gewande in derselben typischen Haltung und von ähnlich großartigem, wenn auch etwas weniger strengem Ausdruck wie im jüngeren Kuppelmosaik von Daphni (s. Abb. 490). Von vier Erzengeln und den Aposteln im Tambour, die der durchreisende Patriarch Makarios von Antiochien noch im 17. Jahrhundert sah, ist freilich nur einer der letzteren und in der unteren Reihe der Oberkörper des Paulus übrig geblieben, — von den Evangelisten in den Zwickeln nur die auffallend schwächliche Gestalt des Markus im südwestlichen und die unvollständige des Johannes im gegenüberliegenden (Abb. 485) —, daneben über dem östlichen Hauptbogen das Medaillon des jugendlichen Immanuel und gegenüber das der Gottesmutter. Ihre Vollgestalt in der Apsis (Abb. 485) beherrscht, wie die Weihinschrift (Ps. 46, 6) kündet, als Sinnbild der irdischen Kirche den Naos und weckt die Erinnerung an die betende Jungfrau der Nea (S. 551). Der Volksmund hat sie die „unerschütterliche Mauer“ genannt.



Abb. 487. Die Kreuzigung, Nischenmosaik in der Nea Moni (Chios)
(der Kopf des Gekreuzigten nach älterer Aufnahme von Strzygowski ergänzt).

Da auch in der Kuppel der Nea der Pantokrator dargestellt war (S. 550), so scheint die Verteilung der Mosaiken in ihr für die Kiewer Sophienkirche vorbildlich gewesen zu sein. Wir erkennen aber in der letzteren noch, daß seine Wiedergabe in Halbfigur durch ikonenhafte Abkürzung aus dem traditionellen Himmel-

fahrtsbilde, wie es noch in Saloniki vorliegt (S. 546), hervorgegangen ist und daß die Apostelschar im Tambour nur ihren althergebrachten Platz einnimmt, während die vier Evangelisten und die Maria Orans ausgeschieden, die ersteren in die Zwickel und die letztere in die Apsis an die Stelle der thronenden oder stehenden Gottesmutter mit dem Kinde hinunter-, die Erzengel hingegen vom Gewölbe des Bema (S. 512 u. 554) hinaufgerückt sind. Gegen die Theotokos und die Evangelisten im Narthexmosaik der Koimesiskirche, gegen das Christusbild in Hosios Lukas stehen die Kiewer Mosaiken zurück. Es waren keine künstlerischen Kräfte ersten Ranges, die Byzanz dem russischen Großfürsten zur Verfügung stellte. Daher tritt in keinem zweiten Denkmal der Zeit eine gewisse Leblosigkeit der Mache so stark hervor. Die Formen erscheinen vergröbert, die Faltenzüge hart. So sieht man es auch der unter der Gottesmutter eingefügten Komposition (Abb. 485) an, daß hier ein oft wiederholter Bildtypus nur zufälligerweise zum erstenmal vorliegt.

Die zeremonielle Abendmahlsdarstellung, in der Christus selbst in verdoppelter Gestalt, von Engeldiakonen begleitet, neben dem die Kultgeräte tragenden Ciborienalter den Aposteln, die in symmetrischer Gruppierung mit ritueller Händehaltung im Taktschritt herankommen, die heiligen Gaben austeilt, bringt in der Kiewer Kathedrale den alten Opfergedanken der Altarliturgie (S. 424) zur Anschauung. In Beziehung dazu standen die an den Innenseiten der Ostpfeiler in gleicher Höhe abgebildeten alttestamentlichen Priester, Aaron und der heute fehlende Melchisedek. Neben den Apsistenstern aber sind beiderseits im Altarraum zehn griechische Kirchenväter aufgereiht (Abb. 486), deren lebensvolle Typen — so trägt Chrysostomus einen wahren Demostheneskopf — in ihrer vortrefflichen Erhaltung die Zerstörung ihrer unteren Figurenhälfte verschmerzen lassen. Von jeher scheint das Thronsymbol gefehlt zu haben, während die Dëesis die Mitte des Triumphbogens schmückt (Abb. 485). Von den an den Leibungen der Hauptbogen verteilten Ikonen der 40 Märtyrer von Sebaste sind zehn am südlichen, fünf am nördlichen wohlerhalten, die übrigen durch neuere Fresken ersetzt. Unterhalb der ersteren erblicken wir endlich zu seiten des Altarraumes rechts Maria (Abb. 485), die anmutigste Gestalt der Kiewer Mosaiken, wie sie in wirkungsvoller Kontrastbewegung die Spindel handhabt, links den auf sie zuschreitenden Verkündigungsengel.

Auf die Festbilder hat man in Kiew verzichtet, vielmehr durchzieht ein zusammenhängender historischer Freskenzyklus die übrigen Gebäudeteile. Über die seitlichen Tonnengewölbe und die an das Bema anstoßenden Räume der Chöre breiten sich Passionsbilder aus, über die westlichen Abschnitte Szenen aus der Geschichte Abrahams. Sie und noch



Abb. 488. Der Evangelist Markus und Christi Höllenfahrt (Anastasis), Zwickel- und Nischenmosaik in der Nea Moni (Chios).

mehr die Petruslegende in der Prothesis sowie das Marienbild im Diakonikon, an die sich im linken Seitenschiff Fresken aus der Geschichte des heiligen Georgios, im rechten solche aus der Legende des Erzengels Michael anschließen, gewinnen mehr als Beispiele früher Bildgestaltung des Gegenstandes Bedeutung, als durch künstlerische Vorzüge, wenn auch eine unvorsichtige Restauration ihnen von diesen das Beste geraubt hat.

Treuer als der Bildschmuck der Kiewer Kathedrale spiegelt der von der Forschung bisher am stiefmütterlichsten behandelte, unaufhaltsam fortschreitender Zerstörung anheimgefallene Mosaikenzyklus der Nea Moni auf Chios den Stand der hauptstädtischen Kunst um Mitte des 11. Jahrhunderts, wie er sich etwa in dem von demselben Stifter Konstantinos Monomachos, herrührenden Mosaiken der Georgskirche in Mangana darstellte, wider. Als kaiserliche Stiftung trägt — nicht nur der Bau (S. 467) selbst, sondern auch seine bildliche Ausstattung den Stempel ummittelbarer Abhängigkeit von stadtbyzantinischen Vorbildern. Nirgendwo sonst spricht die Verteilung der Bilder im Naos so klar den Grundgedanken der Veranschaulichung des Erlösungsdogmas und des kirchlichen Festjahres aus.

Diesem sind sämtliche acht Nischen unterhalb der seit dem Erdbeben von 1881 erneuerten Kuppel zugewiesen — in der ursprünglichen war nach der Schilderung des russischen Pilgers Barski aus dem 18. Jahrhundert auch hier der segnende Pantokrator, umgeben von zwölf Engelgestalten dargestellt —, und zwar im Osten beginnend die großen Wandnischen, den Hauptfesten der Geburt, Taufe, Kreuzigung und Auferstehung, die Ecknischen aber den dazwischenfallenden Festen der Verkündigung, Darstellung, Verklärung und Kreuzabnahme. Die Geburtsszene über dem Bogen des Altarraums ist heute gänzlich verschwunden. Von der Verkündigung und Darstellung in den Nebennischen lassen die spärlichen Reste der von links heranschreitenden Gestalt Gabriels hier, Symeons und Hannas dort nur die Anordnung der Komposition erkennen, die bei der zweitgenannten Szene schon die umgekehrte wie in Hosios Lukas (S. 556 u. Taf. XXV) ist. Vielfach beschädigt, aber noch als Gesamtbild wirkend steht uns die Taufe Christi an der Südwand vor Augen (Abb. 397), eine Komposition von hohem Schwunge. Johannes tritt, wie im Menologium Basilius II., von links (nicht, wie in Hosios Lukas, von rechts) dicht an das Felsenufer des Jordan heran, dessen zackige Ränder durch den tief hinabreichenden Goldgrund bezeichnet werden. Der Kopf des Wüstenpredigers mit zottigem Bart und seine Linke sind erhoben, während er die Rechte auf das Haupt des Täuflings legt, dem das Wasser bis an die Schultern reicht. Zwei Engel eilen, den Vorgang gespannten Blickes verfolgend, am jenseitigen Ufer mit seinem goldgelichteten Gewande herbei. Die feierliche Stimmung klingt in den beiden zuschauenden Zeugen nach, einem Greise und Jüngling, die hinter einer Felskuppe zu äußerst links auftauchen. Vielleicht dürfen wir in ihnen Andreas, den „Erstberufenen", und Philippus erkennen, wie in jüngeren Mosaiken, Fresken und Miniaturen (nach Joh. I, 37—43). In der realistischen Gruppe dreier Männer neben dem Täufer aber, von denen zwei sich entkleiden und der dritte ins Wasser hinabsteigt, haben wir es offenbar mit einer rein genrehaften Erweiterung des kirchlichen Bildtypus zu tun. Durch ihren kleineren Maßstab erscheinen diese Nebenfiguren gleichsam in die Ferne gerückt. Die nächste Ecknische (Abb. 397) enthält das früheste uns bekannte mittelalterliche Monumentalbild der Verklärung im typisch bleibenden Aufbau. Über dem mittleren Felshügel steht Christus in lichtblauem Gewande vor blaugrauer Aureole, die acht goldne Strahlen kreuzen, umgeben von Moses rechts und dem weißbärtigen Elias links — und leider, wie auch Moses, des Kopfes beraubt. Unten ist Johannes auf sein Antlitz niedergestürzt, links kniet Petrus, am goldenen Stabkreuz erkennbar, mit der Rechten auf die Erscheinung weisend, — rechts hockt Jakobus zurückweichend am Boden. Der Geburtsszene ist in der großen Nische der Eingangswand die Kreuzigung (Abb. 487) gegenübergestellt, deren Zerstörung seit 25 Jahren erheblich zugenommen hat. Glücklicherweise ist sie schon photographisch aufgenommen worden, als der Kopf Christi noch vorhanden war. Dieser ist auf die Brust herabgesunken, wie in Hosios Lukas, aber mit offenen Augen. Um so wirksamer ruft die stark ausgebogene Haltung der Gestalt den Eindruck körperlicher Qual hervor. Mit echt byzantinischem Gefallen am Grausamen wird überdies ausgemalt, wie das Blut von den Händen herabtropft und aus den Nagelwunden der Füße über das Gestein rinnt, zweifellos, um Adams Schädel zu benetzen, — der längst verschwunden ist. Aus der Seite Christi aber springt der Blutstrahl hervor. Das Leiden des Herrn fand den lautesten Widerhall in der Wehklage der Engel, deren Halbfiguren über den Kreuzarmen heute bis auf einige Fingerreste ausgebröckelt sind. Die Inschriften bezeichnen den dargestellten Augenblick, in dem Christus die Abschiedsworte an Maria und Johannes richtet (Joh. XIX, 26/7). In den stummen Schmerz der Mutter und des Lieblingsjüngers mischen Maria Kleophas und Magdalena, die neben jener stehen, ihre Tränen, an

letzter Stelle rechts aber erhebt der Hauptmann in lebhafter Wendung Antlitz und Rechte zum Zeugnis, daß „dieser Gottes Sohn" gewesen sei (Matth. XXVII, 54; Mark. XV, 39). Für diese Erweiterung und Umgestaltung des symbolischen Bildtypus (Abb. 441 und S. 556) im Sinne des Naturalismus und stärkeren dramatischen Gefühlsausdrucks hat ohne Zweifel ein etwas früher entstandenes Mosaikgemälde der Hauptstadt die Bahn gewiesen, da wir dieselbe Komposition in gleichzeitigen Denkmälern der Wand-, sowie der Emailmalerei wiederfinden (s. unten). Die Kreuzabnahme in der folgenden Ecknische hat auch bereits ihre typische Anordnung gewonnen, vollständig erhalten sind aber nur noch der die Nägel aus den Füßen Christi herausziehende Nikodemus und die Seitenfiguren der Maria, die des toten Sohnes Hand an die Wange preßt, und des in Schmerz versunkenen Johannes. Wie sich in diesem die Gestalt aus der Kreuzigung wiederholt, so hängt die ganze Komposition von dem Bildtypus der letzteren ab. Das besterhaltene Mosaik in der nördlichen großen Wandnische stellt die Anastasis dar. Wieder ist in dieser die Komposition im Vergleich mit dem Mosaik von Hosios Lukas (S. 483) erweitert, indem auf beiden Seiten hinter den entsprechenden Figurenpaaren noch eine Anzahl von Köpfen hinzugefügt sind, sowie rechts der Täufer, der nach dem Nikodemus-Ev. den Toten die Ankunft Christi geweissagt haben soll, in Vollgestalt. Auch zieht Christus nicht, wie dort, Adam nach sich, sondern ergreift, wie im ältesten Typus (S. 517 und 542), heraneilend und auf die gekreuzten Flügel der zerbrochenen Hadestür tretend, seinen Arm, um ihn aus dem Sarge zu erheben. Daher ist die Wendung der Hauptgestalt die umgekehrte wie in Hosios Lukas. In den Zwickeln der Westseite breiten noch als Überbleibsel der ersten Engelshierarchie zwei Cherubim ihre sechs Flügel aus (Abb. 487), während sie auf der Gegenseite verschwunden sind. Von den an gleicher Stelle dargestellten Evangelisten der Langseiten ist auf der nördlichen nur der sinnende Markus (Abb. 488) übriggeblieben, drüben Johannes, leider jedoch ohne Kopf, und dürftige Überreste von Lukas, wenn die Anordnung die gleiche war wie in Nicäa. Dazwischen waren über den Bogenscheiteln der Nischen Rundschilde mit den Brustbildern der übrigen acht Apostel eingeschoben, doch haben sich nur die Namensbeischriften des Andreas, Bartholomäus und Philippus an der Süd- und Westseite erhalten. Ihres Kopfes beraubt ist die betende Theotokos in der Apsis, — in den Nebenapsiden des dreiteiligen Bema aber bilden die Halbfiguren Gabriels und Michaels in ungleich besserer Erhaltung und das Christusmonogramm auf gestirntem Himmelsgrunde am Gewölbe des Diakonikon die einzigen Überreste des Mosaikschmucks, der nach Barskis Beschreibung auch den Täufer, Propheten und Heiligengestalten enthielt. Einen weit reicheren Bestand birgt noch der Innennarthex (Abb. 397), wenngleich auch hier die Zerstörung stark fortgeschritten ist. Das von Barski erwähnte Christusbild über der Königstür ist längst verschwunden, das Mosaik des Kuppelgewölbes (Tafel XXVIII, 2) hingegen, dessen Mittelpunkt die Beschützerin der Nea Moni selbst als Orans bildet, — ein Kreis von heiligen Kriegern und die Zwickelbilder ihrer Eltern, des Stephanus und des jugendschönen Panteleimon umgeben sie — hat bis auf die entstellende Beschädigung ihres Antlitzes wenig gelitten. Die Klostergemeinde zu empfangen und zu geleiten sind diese sowie die Ikonen heiliger Asketen an den seitlichen Bogen (Tafel XXVIII, 1) bestimmt, unter denen mehrere Mönchstypen zu den trefflichsten Schöpfungen künstlerischer Charakterzeichnung gehören. Von der Eingangswand blicken in der Mitte die vier großen Propheten, in den Seitenräumen Symeon Stylites und andere Säulenheilige herab. Die übrigen Wände und Gewölbe des Narthex aber tragen Bilder der letzten Vorgänge aus dem Leben des Herrn: die Erweckung des Lazarus, den Einzug in Jerusalem (an der Decke) und die Fußwaschung (an der Schmalseite) im nördlichen, das Gebet in Gethsemane (dieser gegenüber), die Himmelfahrt und die Herabkunft des Heiligen Geistes (Tafel XXVIII, 1) im südlichen Seitenabschnitt. Der allen Reinigungsversuchen trotzende Ruß von Jahrhunderten und umfangreiche Lücken erlauben jedoch heute bei einzelnen dieser Bilder kaum mehr als ein Urteil über ihre Komposition. In der Mehrzahl derselben ist sie einfach und in ziemlich strenger Symmetrie aufgebaut und zeigt z. B. bei der Einzugsszene und der Erweckung des Lazarus noch nicht den reicheren Figurenbestand jüngerer Denkmäler. Bei der Fußwaschung hingegen finden wir nicht mehr den älteren Typus aus Hosios Lukas (Abb. 390) vor, sondern erblicken Christus schon am linken Bildrande, während die Apostel in zwei Reihen sitzend und stehend die übrige Fläche füllen. Hier ist die Gebärdensprache besonders lebhaft, — Judas beißt sich bei den Worten des Herrn (Joh. XIII, 10) in die Finger. Über dem unteren Figurenstreifen ist zwischen Säulen Christus, das Gewand ablegend, sich gürtend und das Wasser eingießend dargestellt, — vielleicht aus freier Erfindung. Auch das sehr verdorbene Gegenbild der Südseite gibt mehrere Momente der Handlung über und nebeneinander wieder: Christus im Gebet knieend, die schlafenden drei Jünger weckend und die Szene des Verrats. Die Himmelfahrt und das Pfingstwunder (Tafel XXVIII, 2) endlich geben altertümliche, monumentale Bildtypen von symmetrischer Komposition wieder, deren Überlieferung, bei dem letzteren wenigstens bis zum Apsismosaik der Ölbergskirche in Jerusalem (Teil I, S. 340) zurückreicht, wie aus der weiten Verbreitung des Schemas in

älteren und jüngeren Denkmälern (s. unten) hervorgeht. Die auffallende Tatsache endlich, daß weder im Naos, noch im Narthex das Abendmahlsbild Platz gefunden hat, läßt kaum eine andere Erklärung zu, als daß es, sei es im historischen, sei es im rituellen Typus, am Gewölbe oder an den Wänden des Altarraums dargestellt war.

Überhaupt spricht aus dem Mosaikenzyklus der Nea Moni der liturgische Geist noch vernehmlicher als in Hosios Lukas und in Kiew, doch verbindet sich die Hervorhebung der kirchlichen Feste mit der Veranschaulichung des Erlösungsdogmas in der historischen Folge der Ereignisse, von denen nur die Vor- und Endszenen der Passion in den Narthex versetzt sind. Diese Betonung des christologischen Gedankens erscheint doppelt bemerkenswert, weil die Kirche der Gottesmutter geweiht ist (S. 467). Ihr Vorrecht kommt gleichwohl nur im Mosaikschmuck des mittleren Narthexgewölbes (S. 563) und in der Orans der Apsis zum Ausdruck, während aus ihrem Leben allein die der Jugend Christi angehörenden Szenen Berücksichtigung gefunden haben.

Die tiefreligiöse Stimmung der Bilder wird durch eine gewisse Einbuße an monumentaler Gestaltung bei gesteigertem, wenngleich geschmackvollem Realismus des Ausdrucks keineswegs beeinträchtigt. Die Bewegung der Gestalten ist heftiger geworden und zugleich der Figurentypus leichter und feingliedriger. Die Gewänder weisen einen größeren Reichtum bald an knittrigen, bald an fließenden Falten auf. Und diese Wandlung wird begleitet von einem bedeutsamen Wechsel der malerischen Behandlung. Für die Mosaiktechnik der Nea Moni ist das Herausarbeiten der Formen aus einem Mittelton mit Hilfe aufgesetzter hoher Lichter wie in den Miniaturen bezeichnend. Es ist ein ziemlich tiefes Olivgrau, das sich nach den belichteten Stellen hin aufhellt. Dagegen fehlen hier die grünen Schatten im Inkarnat. Das Weiß wird auf die wenig ausgedehnten Lichter beschränkt, während in Hosios Lukas noch die Hauptflächen hell gehalten sind. Durch Einmischung farbiger Glaswürfel wird, z. B. in der Kreuzigung, gleichwohl eine reichere koloristische Abtönung der Gewänder erzielt. Die reinen Farbentöne aber werden in den Schattentiefen zu geschlossener Wirkung vereinigt. Fragen wir nach der Herkunft dieser Technik mit ihren, den farbigen Kontur begleitenden Reflexlinien und Schattenstreifen, so läßt der Umstand, daß wir ihren Anfängen schon in Nicäa an den neuen Evangelistentypen begegneten, auf den zunehmenden Einfluß der Miniaturmalerei schließen. Er vermittelt dem Monumentalstil die veränderte Gefühlsweise der Zeit mit allen jenen ikonographischen und stilistischen Neuerungen. Den deutlichsten Hinweis



Abb. 489. Christi Geburt und die Heiligen Euplos und Gregor von Agrigent, Nischen- und Wandmosaiken des Katholikon von Daphni.

darauf bietet die Hinzufügung jener Genreszene am Jordan zum althergebrachten Bildtypus der Taufe, kommt sie doch in verschiedenen Handschriften (Vat. Urb. Nr. 2; Paris, Bibl. nat. Ev. Nr. 74 u. a. m.) sogar noch in ihrer fraglos ursprünglicheren Verbindung mit der Predigt des Täufers vor. So kann es uns auch nicht wundern, daß statt der einfachen geometrischen Bordüren und klassisch mageren Ranken von Hosios Lukas die aus den Zierleisten der Handschriften bekannten Rankenarabesken mit ihren stilisierten Blüten- und Blattmotiven (S. 540) die betrachteten Festbilder umrahmen (Abb. 487/8).

Es muß uns überraschen und straft die herkömmliche Anschauung von der Unveränderlichkeit der byzantinischen Kunst Lügen, wenn wir im jüngsten Denkmal des 11. Jahrhunderts wieder einen Rückschlag gegen den unter den letzten macedonischen Kaisern aufkeimenden malerischen Naturalismus wahrnehmen. Durch die Mosaiken der Klosterkirche von Daphni (S. 465 ff.) aus der ersten Komnenenzeit geht wieder ein Zug zum Monumentalen, ja zum Klassischen, wie er dem zeitgenössischen literarischen Geschmack eines Psellos und einer Anna Komnena entspricht. Nicht daß die ikonographischen Neuerungen des 11. Jahrhunderts in diesen Bilderzyklus keinen Eingang gefunden hätten, daneben aber scheint er eine Anlehnung an ältere Vorbilder zu verraten. Manche Anregungen haben sich die hier arbeitenden Künstler aus dem nahen Katholikon von Hosios Lukas geholt. Diese geographische, nicht etwa eine chronologische Nachbarschaft erklärt die gemeinsamen Züge in beiden Mosaikzyklen. Dazu gab schon der übereinstimmende Bautypus hinreichende Veranlassung.

In den östlichen Ecknischen des Naos finden wir dieselben Festbilder, von denen jedoch nur die Geburtsszene (Abb. 489) — glücklicherweise das schönste — nahezu vollständig erhalten ist, im Altarraum spärliche Reste der thronenden Gottesmutter, sowie der Etimasia am Gewölbe und die Erzengel in den seitlichen Wandnischen. Alle älteren Denkmäler übertrifft das Kuppelmosaik von Daphni an Vollständigkeit, wie an machtvoller Wirkung. Es wird der theologischen Spekulation wie kein zweites gerecht. In der strengen Majestät dieses Pantokrator (Abb. 490) sehen wir durch die Erscheinung Christi den „Alten der Tage“ verkörpert. Im Kranz der ihn umringenden Propheten strahlt die jugendliche Anmut Salomos neben der Greisenwürde eines Elias und der männlichen Schönheit eines Elisa u. a. Der Verteilung der übrigen Bilder liegt eine feine



Abb. 490. Christus Pantokrator, Kuppelmosaik des Katholikon von Daphni.

Berechnung zugrunde, bei der man sich die eigenartige Baugestaltung zunutze gemacht hat, um eine doppelte Aufgabe zu lösen. Weil das Katholikon der Jungfrau geweiht war, sind — hier zum erstenmal — die Feste des Herrn mit den Marienfesten zum Doppelzyklus verwoben. Die Reihe der letzteren wird durch ihre Jugendgeschichte im Südflügel des Narthex eingeleitet, wo in drei fast unversehrten Bildern, an der Eingangswand beginnend, Annas Gebet und die Verkündigung an Joachim, der Segen der Priester und der Tempelgang geschildert ist. Sie setzt sich im Nordtransept an der Ostwand mit der im Narthex ausgelassenen Geburtsszene (Abb. 491) fast in Höhe der Verkündigung und Geburt Christi fort und greift mit der letzteren und der im Südtransept an gleicher Stelle befindlichen Magieranbetung und der ihr gegenüberstehenden Darstellung im Tempel bereits in das Jugendleben Christi über, um ihren Abschluß in dem leider halbzerstörten Bilde des Entschlafens der Gottesmutter über der Eingangstür zu finden. Im Narthex ist deren Portalikone mitsamt dem Mosaikschmuck des Mittelgewölbes infolge der Erneuerung des letzteren (S. 466) verloren gegangen. Von den drei Wandbildern seines Nordflügels aber ist so viel übriggeblieben, daß wir von dem Gegenstande und der Komposition noch eine klare Vorstellung gewinnen. Hier wird der christologische Festzyklus, der durch Taufe und Verklärung in den östlichen Ecknischen des Naos seinen Fortgang nimmt, in die zusammengehörigen Passionsbilder der Gefangennahme, der Fußwaschung und des Abendmahls weitergeleitet und wiederum im Naos durch das Lazarusbild und den darunter befindlichen Einzug in Jerusalem an der Westwand des Nordtransepts vervollständigt, dann aber durch die Kreuzigung (Abb. 492) auf der Gegenseite zur Anastasis (Abb. 493) an der Ostwand des Südtransepts und zur Bekehrung des Thomas an dessen Westwand fortgeführt. Das fehlende Pfingstbild dürfen wir um so eher über dem Altar voraussetzen. Zahlreiche Einzelgestalten der Kirchenväter und alttestamentlichen Priester und Brustbilder von Märtyrern und Heiligen (Abb. 489) bedecken die übrig bleibenden Wandfelder oder Gewölbflächen.

Abb. 491. Die Kreuzigung. Wandmosaik des Katholikon von Daphni
(nach Millet, Le monastère de Daphni. Paris 1899. Mon. de l'art byz. I).

Daß sich der feierliche Gesamteindruck dennoch mit dem Glanz der Lukaskirche nicht messen kann, daran trägt das Fehlen des verbindenden polychromen Wandbelags und die heutige grelle Beleuchtung schuld. Erst der näheren Betrachtung offenbaren sich die Mosaiken von Daphni als eine Meisterschöpfung des byzantinischen dekorativen Flächenstils, die an Folgerichtigkeit der Bildgestaltung schwerlich hinter den untergegangenen Denkmälern des 10. Jahrhunderts zurücksteht. Gleichwohl weisen sie die inneren Merkmale einer jüngeren ikonographischen Entwicklungsstufe auf. Sei es in der vermehrten Figurenzahl wie bei der Anastasis, in der zugleich die Gestalt des Hades wieder auftaucht, sei es in der Umkehrung des Bildtypus, die nicht wie in Chios, nur bei der Taufe unter Ausscheidung der Badeszene.

sondern auch größtenteils noch einmal in der ersteren und im ganzen für die Fußwaschung stattgefunden hat. Im übrigen beherrscht das Streben nach Vereinfachung und symmetrischem Gleichgewicht, womöglich um eine zentrale Hauptfigur, die Komposition (Abb. 491/2). Der lichtdurchstrahlte Goldgrund ist als fiktiver Raum Träger dieser reinen Figurenkomposition, die sich reliefartig und bei größerer Figurenzahl, wie in der Tempeleinführung, der Fußwaschung und dem Verrat, in mehreren Plänen entfaltet. Bei mehrgliedriger Schichtung der Gruppen werden hinten die Köpfe höher gestaffelt (Abb. 492). Mit Ausnahme der unentbehrlichen und gut verstandenen Felsstufen in der Geburtsszene, Taufe und Verklärung, ist jede Erweiterung der Standfläche vermieden. Selbst die spärlichen architektonischen und landschaftlichen Elemente erscheinen, z. B. beim Gebet Annas oder dem Einzug Christi, auf den schmalen Bodenstreifen aufgesetzt. Die Füße in der Tiefe stehender Figuren lösen sich von diesem sowohl hier wie in der Szene der Geburt Marias (Abb. 493). Der Innenraum wird dabei vollends nur andeutend behandelt, ohne daß ein ordnendes Prinzip die verschiedenen, zum Teil umgekehrten, perspektivischen Verschiebungen der Geräte regelt. Zur repräsentativen Wirkung der Bilder trägt eine gewisse Bändigung der Bewegung wesentlich bei. Die Leidenschaftlichkeit ist selbst in der dem Mosaik der Nea Moni nächststehenden Verklärung einem maßvolleren Pathos gewichen. Stärkerer Gefühlsausdruck schlägt in der Anastasis und vor allem in der Kreuzigung ins Sentimentale über. Handlung darzustellen, dient neben vereinzelten Beispielen reiner Profilfiguren die dem Beschauer halb zugewandte Dreiviertelansicht der Gestalten und Köpfe, während ihre Beziehungen zueinander durch Verschiebung des Blickes in der linearen Richtung hergestellt wird. Aus solchem Flächenzwang entspringt vor allem der Eindruck des Gespannten, von dem die Frontalgestalten viel weniger betroffen werden. Ihre Stellungen erscheinen freier und sind besonders an den einzelnen Heiligen (Abb. 489 u. 491), den Erzengeln u. a. m. mit unverkennbarer Verwertung antiker Standmotive und bisweilen mit einem gewissen Streben, die Aufsicht auf den vorgestellten Fuß durch Verkürzung zu verringern, zu wirkungsvoller Pose durchgebildet. Der Verdeutlichung des Spielbeins dient zudem die wohlgeordnete Faltengebung, deren Grundprinzip im Umschreiben der Formen als „Echo der Gestalt" besteht. Neben der straffen, den stofflichen Zug veranschaulichenden macht die geschwun-



Abb. 492. Anastasis, Wandmosaik des Katholikon von Daphni (nach Millet, a. a. O.).



Abb. 493. Geburt der Jungfrau, Wandmosaik des Katholikon von Daphni (nach Millet, a. a. O.).

gene Falte höhere Ansprüche geltend und mehrt den Linienreichtum der Gewänder. Gemildert wird er durch das Übergewicht des farbigen Grundtones über die Schatten. Die Farbengebung beherrscht ein helltönender Kolorismus mit sparsam aufgesetzten hohen Lichtern, und an den weißen Gewändern nimmt das Abtönen mit zwei Farben seinen Anfang. Auch an den Köpfen und nackten Teilen sind die Kontraste zwischen den rosigen Fleischtönen und den wiederum entschieden grünlich gefärbten Schatten lebhaftere geworden. Die Modellierung hat ihre festen Regeln für die Abstufung der letzteren gegen den roten Kontur ausgebildet. An den Aktfiguren springt die verbesserte Zeichnung in die Augen (Abb. 491), doch bleibt das Detail an Gelenken und Muskulatur so allgemein wie früher, ja zum Teil fehlerhaft. Kräftiger gebildet als die Gestalten der Nea Moni, sind die Menschen des jüngeren Mosaikzyklus zugleich von vornehm schlankem Wuchs. Noch weiter geht das Streben nach Idealisierung der Kopftypen. Das neue Christusideal ist bereits in die historischen Szenen eingedrungen (Abb. 492) und hat den dunkelbärtigen älteren Typus völlig verdrängt. In königlicher Hoheit blickt Maria (Abb. 489) und selbst dem Kopf des Täufers fehlt das Rauhe, mit ihm freilich auch die naturalistische Kraft (Abb. 492). Eine leichte Verschärfung der Züge zu semitischem Gesichtsschnitt macht sich an der Gottesmutter (Abb. 491) und an den Erzengeln bemerkbar. Auf alle Jünglingsköpfe aber fällt, wie auf die der Greise und des blühenden Mannesalters, ein Abglanz attischer Schönheit.

Die Mosaiken von Daphni leiten eine neue Entwicklung ein, eine Stilphase, deren Denkmäler freilich wieder auf ein halbes, ja auf byzantinischem Boden gar auf zwei Jahrhunderte hinaus mit spärlichen Ausnahmen untergegangen sind, für deren Mittelstufen aber zum Glück Sizilien und Venedig überreichen Ersatz bieten.

In Konstantinopel selbst bezeugen einzelne Reste nicht nur, daß die Herrschaft der Komnenen der Kunst eine neue Blüte gebracht hat, sondern auch daß sich im jüngsten Mosaikenzyklus des 11. Jahrhunderts keineswegs eine rein lokale Richtung durchgesetzt hat. Die Kachrije-Djami weist inmitten ihres späteren Bildschmuckes zwei ältere Ikonen auf. Das Christusbild über der Tür des jetzigen Innennarthex (Abb. 506) dürfen wir nach seinem markigen Stil noch als die ursprüngliche Portalikone des früheren einzigen Narthex der Chora-Kirche nach ihrer Wiederherstellung durch die Schwiegermutter Alexios I. (S. 473) ansprechen. Dieses Mosaik aber steht dem Pantokrator von Daphni nahe genug, obgleich es nicht den Pantokrator, sondern den Erlöser darstellt, das „Land (Chora) der Lebenden" nach der vielleicht erst später zugefügten Beischrift (s. unten). Zwar hat er vom Pantokratortypus das geschlossene Buch übernommen, das er mit demselben Griff umklammert, wie in Daphni, das blühende Antlitz aber blickt mildernst und ohne Strenge. Wir erkennen in allen Zügen das uns schon bekannte Christusideal (S. 558) in wirkungsvollerer Stilisierung

wieder, das einst auch die Türlünette in Daphni getragen haben mag und aus dem das Pantokratorideal durch Beimischung greisenhaften Ausdrucks hervorgegangen war (S. 565). Wenn hier rein stilkritische, so berechtigen uns greifbare äußere Hinweise bei der halbzerstörten Ikone einer überlebensgroßen Dëesis an der Hauptwand im Südflügel des Innennarthex der Kachrije-Djami (Abb. 406) zum Schluß, daß auch sie schon vor dem Umbau des Theodoros Metochites (S. 474) ihren Platz innehatte. Nicht nur fehlt der typischen Komposition (S. 555) die dritte Gestalt des Täufers, sondern es erscheinen auch die beiden übriggebliebenen unter dem späteren Schildbogen unsymmetrisch eingestellt. Die letzten Zweifel beseitigen Buchstabenreste, in denen die verstümmelte Stifterinschrift des Sewastokrator Isaak Komnenos († 1152) erkannt worden ist. Wir stehen also vor dem Gnadenbilde der Grabstätte, die sich der jüngste Sohn Alexios I. in der Chorakirche bereitet hatte (S. 473). Der Vergleich mit dem Portalmosaik gibt Einblick in die Wandlung, die der Monumentalstil während der dazwischenliegenden drei bis vier Jahrzehnte durchgemacht haben muß. Derselbe Typus erscheint in der Dëesis mehr ins Zarte umgebogen. Das Antlitz ist nicht mehr breit geformt, sondern ins Längliche gezogen, wie auch die Gestalt schmalschultrig und die Hand schlank geworden ist. Damit weist dieser Christus voraus auf den des späteren Widmungsbildes über der Königstür (s. unten), während er in der Art der Modellierung und in der Farbengebung ungleich mehr mit dem älteren Werk übereinstimmt. Auch Marias Kopf verrät eine wachsende Hinneigung zu glatter Schönheit und hat die zum erstenmal in Daphni (s. oben) bemerkte leichte Krümmung der Nase beibehalten.

Die Lücke in der Entwicklung zwischen den beiden Ikonen der Chora-Kirche füllen byzantinische Mosaiken auf fremdem Boden aus. Aus dem Jahre 1112 rühren laut Weihinschrift die Bruchstücke des Mosaikschmuckes der Apsis des Domes in Ravenna her, von dessen Zusammensetzung uns noch die Zeichnung des Architekten Bonamici aus der Zeit ihres Abbruchs (1741) Rechenschaft gibt. Sind auch die großen Gemälde am Gewölbe und zu den Seiten und am darüber befindlichen Triumphbogen untergegangen, so bietet sich doch in der Beschreibung, welche der russische Pilger Daniel von den unter Konstantinos IX. in der erneuten Rotunde des heiligen Grabes in Jerusalem ausgeführten Mosaiken hinterlassen hat, ein sicherer Anhalt dafür, daß die Auswahl der Szenen diesem Vorbild entlehnt war.

Sie stellten in der Apsis selbst die Höllenfahrt Christi im mittelbyzantinischen Typus, daneben die Apostel Petrus und Johannes und die Frauen am Grabe, zuoberst aber die Himmelfahrt in abendländischer Komposition dar. Außer den ausdrucksvollen Köpfen der beiden Apostel und drei weiteren kleineren Überresten dieser Bilder besitzen wir noch in nahezu vollständiger Erhaltung die Gestalt der betenden Gottesmutter, welche zwischen den Fenstern, dem Täufer gegenüber, ihren Platz hatte, eine Darstellung von hoher Schönheit und ergreifender Tiefe des Ausdrucks. Sie steht heute auf dem Altar der erzbischöflichen Kapelle. Die schlanke Gestalt geht nicht über ein harmonisches Ebenmaß hinaus. Das Gewand umhüllt sie in breitem Wurf, der nirgends das Gefühl für das Stoffliche vermissen läßt, — ja, nie wieder ist das steile Herabfallen des Manteltuches an der linken Seite des Kopfes so naturwahr beobachtet worden —,



Abb. 494. Maria Orans, Wandmosaik des Domes von Ravenna.



Abb. 495. Der Auferstandene mit den heiligen Frauen und das Thomaswunder, Wandmosaik der Markuskirche (Venedig).

und doch sind die Faltenzüge und Säume zu rhythmischem Linienspiel geordnet. Aber die Linie wird mehr in den Schattenfurchen durchgefühlt als gezogen, sie geht in der lebhaften Farbenwirkung des Violettblau auf. Und wenn die technische Zusammensetzung des Gesichts und der Hände und ihre Belichtung einerseits durchaus dem mittelalterlichen Prinzip entspricht (S. 558), so ist andrerseits wie in Chios (S. 554) das Fehlen grüner Schattentöne bemerkenswert. Das Ergebnis eines ikonographischen Mißverständnisses aber ist die unter dem Gürteltuch herabhängende Schärpe und die den Mantelsaum schmückende Perlenborte. Es beweist, daß der Mosaizist kein orthodoxer Grieche gewesen sein kann, obgleich er die Technik wie ein Byzantiner beherrschte und seine Vorlage im übrigen zweifellos durchaus stilgetreu wiedergegeben hat. Kein zweites Mosaikbild der Maria Orans vermittelt uns trotz der lateinischen Namensbeischrift eine so lebendige Anschauung von dem Vermögen der griechischen Kunst, ihre Ikonentypen zu beseelen.

In Kiew wurde die Apsisnische der im Jahre 1108 gegründeten Michaelskathedrale nach dem Vorbilde der Sophienkirche (S. 560/1) ausgeschmückt. Beim Vergleich der erhaltenen Abendmahlsliturgie mit diesem fällt ein wesentlicher Unterschied der Figurenbildung in die Augen. Die überschlanken Gestalten tragen kleine Köpfe. Ein ungleich schöneres Beispiel derselben Komposition in Serres bewahrt die Metropolis von Macedonien.

Ausgeschieden sind hier die Christus assistierenden Engel. Dadurch gewinnt die Handlung einen realistischeren Charakter. Das Hauptbemühen des Künstlers war demgemäß auf den Ausdruck der Apostel gerichtet. Durch verschiedene Kopfwendungen und Handgebärden hat er in die beiden Reihen Einzelbeziehungen hineinzulegen und den Vorgang viel stärker zu beleben gewußt, — zugleich die individuelle Charakteristik der Köpfe gesteigert. Die monumentale Ruhe der friesartigen Komposition löst sich freilich dabei in malerische Schönheit auf.

Etwa um dieselbe Zeit hatte durch griechische Mosaizisten in Venedig die Ausschmükkung von S. Marco begonnen. Aus ihrer ersten, die nächsten Jahrzehnte umfassenden Periode rühren wohl noch die Bilder der drei Kuppeln des Mittelschiffs und der nördlichen sowie einzelner Tragebogen und Wandfelder her, auch sie freilich zum Teil stark durchsetzt von Restaurationen infolge des großen Brandes von 1419 u. a. m. Daß die ikonographische Folge sich dem Vorbild des Baues selbst, der justinianischen Apostelkirche, frei anschließt, ist heute kaum mehr zu bezweifeln (S. 435), wenngleich das weder die Einmischung abendländischer Motive, wie z. B. der Tugenden in griechischem Kostüm im Tambour der Hauptkuppel, noch mittelbyzantinischer, wie der schreibenden Evangelisten in deren Zwickeln (Abb. 315), ausschließt. Der Umsetzung der altertümlichen Kompositionen, besonders der Himmelfahrt



Abb. 496. Die Verkündigung am Brunnen und die Prüfung durch das Fluchwasser, Wandmosaik der Markuskirche (Venedig).

in dieser und des Pfingstbildes in der vorderen Kuppel (S. 547 u. 435), in den schmächtigen zeitgenössischen Figurentypus entspringen zum guten Teil die Schwächen des Zyklus. Auf den ausgedehnten Goldflächen der Gewölbe wirken diese Gestalten dünn. In den Bildern der Geburtsgeschichte des Herrn im nördlichen Kreuzarm, seiner Taten im südlichen und seiner Passion an den angrenzenden Hauptbogen (Abb. 495) wird auch das spärliche architektonische und landschaftliche Beiwerk meist ohne jede anschauliche Raumbeziehung nur auf einen schmalen Bodenstreifen aufgesetzt. Diese Szenerie aber ist wieder eine mittelalterliche. Nach den gleichen Kompositionsgesetzen ist die Legende der Gottesmutter im nördlichen Kreuzarm behandelt (Abb. 496) und die Geschichte der Apostel an den Wandflächen der Nebenschiffe des westlichen. Im ersteren begegnet uns daneben die anderwärts nirgends mehr belegte, aber noch von Clavijo (1403) in untergegangenen kirchlichen Mosaiken Konstantinopels gesehene halbornamentale Darstellung des Baumes aus der Wurzel Jesse.

Die monumentale Richtung der Mosaiken von Daphni, — mit denen auch typologische Zusammenhänge, z. B. in der Anastasis, bestehen — ist hier zum Schematismus ausgeartet. Die Bewegung hat sich abgeschwächt, der Faltenwurf ist trockner und unruhiger, die Komposition zu einer Art dekorativer Bilderschrift geworden. Das Kolorit hat jedoch dabei noch an Farbenfreudigkeit gewonnen. So tragen die Apostel im Pfingstbilde zum hellen Mantel ein farbiges Untergewand und in den Trachten der zwischen den Fenstern verteilten „Völker und Zungen“ paaren sich schon die bunten Töne. Die handwerksmäßig vereinfachte Technik setzt die Schatten und Lichter hart nebeneinander. Eine Lokalschule hatte sich in Venedig gebildet, deren Arbeiten sichtlich hinter echtgriechischen Schöpfungen zurückbleiben, aber wohl dank fortwährendem Nachschub leitender künstlerischer Kräfte vom Bosporus im 12. Jahrhundert noch einen ziemlich reinen byzantinischen Stil bewahren. Sie hat uns in den Apsiden der Dome von Murano und Torcello zwei Muttergottesbilder hinterlassen, die der Maria Orans des Himmelfahrtsmosaiks von S. Marco wie Schwestern gleichen und von



Abb. 497. Die Hodegetria und Verkündigung, Apsis- und Triumphbogenmosaik des Domes von Torcello

denen die erstere mit ihr auch die ikonographische Auffassung teilt. In Torcello ist es „die Hodegetria“ mit dem Kinde, die jene beiden mit ihrem königlichen Wuchs noch überragt (Abb. 497). Daneben steht am Triumphbogen die Jungfrau noch einmal in feierlicher Ruhe vor dem Thron hoch aufgerichtet da, während der Verkündigungsengel von links schon mit stürmischer Bewegung auf sie zueilt. Überhaupt geht ein frischerer Zug durch die Mosaiken von Torcello, nicht nur hier und in der altertümlich anmutenden Apostelreihe unter der Hodegetria, sondern auch in der Darstellung des Weltgerichts, das in unmittelbarem Anschluß an die darüber befindliche Anastasis die Westwand bedeckt.

In diesem ältesten erhaltenen Monumentalbild der letzten Dinge hat die Ausgestaltung der Komposition, an der die Phantasie der morgenländischen Christenheit seit Jahrhunderten gearbeitet hatte, bereits ihren Abschluß erreicht. Mit ihren altchristlichen Vorstufen (s. Teil I, S. 288 u. 429) hat sie noch immer die streifenförmige Anordnung und die umgekehrte Verjüngung der Figuren nach unten gemein. Aber aus verschiedenen Quellen ist eine Fülle neuer Züge hinzugekommen. Im idealen Mittelpunkt des Dramas umstehen den Weltrichter in der Aureole die typischen Nebenfiguren der byzantinischen Dëesis und die Erzengel. Himmlische Heerscharen drängen sich im Hintergrunde. Land und Meer, die auf den Ruf der Posaunenbläser ihre Toten wiedergeben, und den Engel, der den gestirnten Himmel zusammenrollt, kennt schon die Schilderung des Syrers Ephraim (Teil I, S. 10). Sie sind, wie auch der Flammenstrom, auf den Johannes Damascenus einst einen Konstantin Kopronymos hinwies, mitsamt dem Tetramorphenpaar der syrischen Kunst entlehnt. In dieser waren sicher zum Teil auch schon die Szenen gegeben, die in beiden Bildstreifen daneben sowie in dem letzten in byzantinischen Typen ausgemalt werden: der von Seraphim und Erzengeln umgebene Thron mit den Leidenswerkzeugen, vor dem die erlösten Stammeltern des Menschengeschlechts knien, — die kirchliche und weltliche Hierarchie und das Paradies zur Rechten des Herrn, wo Abraham den armen Lazarus im Schoß hält und die Gottesmutter die Hände zur Fürbitte erhebt, während ein Engel und Petrus den Weg zu seiner Pforte weisen, die der gute Schächer zuerst durchschritten hat, — auf der Gegenseite aber der Höllenpfuhl, in dem Satanas mit dem Antichrist im Schoße thront, — endlich die Seelenwägung über der Tür. Die Maria Orans in der Lünette und die meisten Gestalten des Weltgerichts selbst bewahren noch so viel von älterer Stiltradition, daß nur die hageren und gereckten Apostelgestalten uns verbieten, an seine Entstehung vor dem 12. Jahrhundert zu glauben. Über dem Gesamtbilde ist zudem die Höllenfahrt Christi im völlig ausgereiften späteren Bildtypus mit zahlreichen Nebenfiguren in größtem Maßstabe, aber übereinstimmendem Stilcharakter dargestellt. Von gleicher Art ist Christus zwischen Erzengeln und Heiligen im Diakonikon.

Die Tätigkeit der venezianischen Schule beschränkte sich nicht auf den engsten Umkreis.

Sie greift über die Adria nach Triest hinüber, wo die Nordkirche der alten Doppelbasilika von S. Giusto (Teil I, S. 243) im 12. Jahrhundert einen neuen Mosaikschmuck ihrer Apsiden erhalten hat. In der mittleren thront die Gottesmutter, umgeben von den Erzengeln, das Kind im alten Schema der Platytera mitten vor ihrer Brust emporhaltend. Der Stil dieses Mosaiks steht ungefähr auf gleicher Stufe mit den Ikonen der Gottesmutter in Murano und Torcello. Die Nebenapsiden enthalten die kraftvollen Gestalten des Petrus und Paulus. Noch weiter reicht der Einfluß dieser Filiale byzantinischer Mosaikmalerei in Italien selbst. Aus Venedig wurden noch durch Honorius III. († 1227) Mosaizisten berufen, denen das Apsismosaik der Paulsbasilika seine weitgehende Erneuerung nach mittelalterlicher Auffassung (Teil I, S. 351) und die Technik in Rom ihre Wiederbelebung verdankt. Ebendaher mögen schon im 12. Jahrhundert auch die Meister gekommen sein, die in der Klosterkirche von Grottaferrata die Komposition der Ausgießung des Heiligen Geistes ausgeführt haben, sehen doch die Apostelgestalten daselbst denen des Weltgerichtsbildes von Torcello ähnlich genug. Das Bildschema aber weist auf das gleiche palästinensische Vorbild zurück wie das Pfingstbild der Nea Moni (S. 563), d. h. wohl auf das altchristliche Apsismosaik der Zionkirche und scheint von diesem sogar das Symbol des göttlichen Thrones in altertümlicher Ausgestaltung mit dem noch erhaltenen Lamm übernommen zu haben.

Noch glänzender als in der Lagunenstadt, ja vielleicht als in Byzanz selbst entfaltet sich die griechische Mosaikmalerei im 12. Jahrhundert in Sizilien. Zweihundert Jahre sarazenischer Fremdherrschaft hatten dort die ältere byzantinische Kultur nicht zu entwurzeln vermocht. Fand der Islam bei den neuen normannischen Landesherren weitherzigste Duldung, so erfreute sich griechische Bildung, griechisches Mönchtum und griechischer Kult unter ihnen der gleichen Förderung wie die lateinische Kirche. Bis in ihre Kirchenbauten hinein (S. 491) spüren wir das Streben nach friedlichem Ausgleich der verschiedenen Volkselemente untereinander. Dem Norden entstammen die mächtigen Doppelturmfassaden, im Innern aber schließt sich mehrfach an ein Langhaus von basilikalem Aufbau ein dreischiffiger Chor an, in dem wir Naos und Bema wiedererkennen, einmal, in der von Roger II. (1143) erbauten Palastkapelle in Palermo, sogar durch die Kuppel gekrönt. Einen echt byzantinischen Zentralbau (S. 491) weihte der Admiral Georgios von Antiochia — im Namen der „Martorana" klingt noch sein Titel nach — der Gottesmutter. Zwei Mosaikbilder im Vorraum dieser Kirche zeigen uns König Roger von Christus gekrönt und den Stifter der Gottesmutter zu Füßen liegend, die stehend gleichsam die Stiftungsurkunde hält. Wie sollten die Künstler nicht auch von Byzanz her den Normannenkönigen zuströmen, denen derselbe Feldherr Achaja zu Füßen gelegt hatte und die selbst das byzantinische Kaiserkleid trugen. Sie haben den Bau des Seehelden und den Chor der Capella Palatina fast gleichzeitig mit Festbildern der orthodoxen Kirche — ihre Auswahl in der Martorana hebt die Hauptereignisse der Marienlegende hervor — und Ikonen geschmückt. Nicht einmal die Etimasia fehlt in der Bogenleibung des Altarraums.

Neben der Geburt des Herrn dort, der Ausgießung des Heiligen Geistes hier erblicken wir in beiden die Koimesis und die Verkündigung in derselben Auffassung wie in Torcello (Abb. 497), wenngleich in der Martorana mit thronender Maria (Abb. 420) und ihr gegenüber die Darstellung, in der Kuppel aber dort den von Engeln angebeteten, thronenden Pantokrator, hier sein Brustbild, von der Engelshierarchie, Propheten und Evangelisten umgeben. An der Südwand des Chores ist hier das Leben des Herrn bis zum Einzug in Jerusalem dargestellt, — die auf der Gegenseite vorauszusetzenden Passionsbilder sind zerstört. Erst unter Wilhelm I. († 1168) mögen die Mosaiken des Langhauses vollendet worden sein, an denen wohl schon einheimische Hilfskräfte mitgearbeitet haben. Sie schildern auf der Südseite, am Triumphbogen be-



Abb. 498. Christus Pantokrator und Immanuel, die Gottesmutter mit dem Kinde, umgeben von Erzengeln, Aposteln und Evangelisten und Säulenheilige; Mosaiken der Altarnische des Domes von Monreale

ginnend und in zwei Reihen über den Arkaden der Basilika umlaufend, die Geschichte der Schöpfung und der Patriarchen. Dazu kommt die Legende der Apostelfürsten an den Wänden der Nebenschiffe, während ihre Brustbilder die Nebenapsiden einnehmen.

Im Dom von Monreale, der Stiftung König Wilhelms II. (†1189), dessen Krönung durch Christus im Chor in dem gleichen Schema wie Rogers II. in der Martorana dargestellt ist, wiederholen sich dieselben Zyklen, nur sind auch die Apostellegenden in die beiden Nebenräume des Chores verwiesen, die christologische Szenenfolge aber breitet sich im vorliegenden Querschiff aus.

Sie beginnt mit dem Jugendleben in der Vierung, setzt sich in den Seitenräumen mit den Wundern und der Passion fort und endet wiederum im Chor mit den Triumphbildern der Himmelfahrt und Geistesausgießung. Da hier die Kuppel fehlt, ist, wie bereits im Dom von Cefalù (1148), in dessen Chor wir die schönsten byzantinischen Mosaiken Siziliens antreffen, der Pantokrator in die Wölbung der Apsis herabgerückt (Abb. 498) —, wo auch die Palastkapelle ein zweites Christusbild zeigt, — unter ihm aber die Gottesmutter dargestellt, dort als Orans, in Monreale auf dem Throne, von Engeln und Aposteln umgeben. Eine thronende Maria mit dem Kinde im Stile des 12. Jahrhunderts bewahrte auch noch die Apsis der von der Zerstörung betroffenen Kirche S. Gregorio in Messina. Die Züge des Pantokratorbildes sind die des Christusideals der Kachrije-Djami (S. 568), durch eine pomphafte Stilisierung zu feierlicher Erhabenheit gesteigert, wie auch die Gebärde pathetischer geworden ist. Und doch fehlt ihm die düstere, lebensvolle Größe des Kuppelmosaiks von Daphni (Abb. 490), weil die Epigonenkunst der Komnenenzeit nicht auf formale Schönheit zu verzichten vermag. Ein äußeres Unterscheidungsmerkmal von den älteren Darstellungen bildet der längere Bart. Das jugendliche Ideal des Immanuel begegnet uns zuerst, aber schon vollkommen durchgebildet, in Monreale (Abb. 498). Der Typus Marias hat in den sizilischen Mosaiken schon seine endgültige ikonographische Ausprägung durch die entschiedenere Krümmung des Nasenrückens (S. 569) in der Seitenansicht erlangt. Zugleich dringt eine Neuerung der Ikonenmalerei wie die Darstellung Christi in kindlicher Bekleidung ein (S. 514 u. Abb. 499). Zum erstenmal aber erblicken wir im Kuppelgewölbe der Capella Palatina die halbentblößte, dürre Asketengestalt des Täufers mit dem wirren Gelock von Haar und Bart.



Abb. 499. Erschaffung des Weibes, Geschichte Lots, Wundertaten des heiligen Nikolaos und Hodegetria, Wandmosaiken der Fassadenmauer des Domes von Monreale.

In den Ikonen liegt überhaupt die Stärke dieses Stils, der an Kraft der individualisierenden Charakteristik trotz eines durchgehenden Strebens nach Idealisierung der Typen, wenigstens in den Greisen und männlichen Köpfen der Patriarchen und Propheten, der Apostel und Kirchenväter nichts verloren hat, ja in der Steigerung der Formen nicht von Übertreibungen frei bleibt. Die ritterlichen Jünglingsgestalten der heiligen Krieger, die Engel und jungen Märtyrer weiß er mit fast mädchenhaftem Liebreiz auszustatten. Ihre Schönheit verblaßt freilich leicht zu leerer Puppenanmut, besonders in Monreale, wo der verallgemeinerte jugendliche Idealtypus mit schwach gebogener Nase sogar die alttestamentlichen Mosaiken

(Abb. 499) durchsetzt. In diese hat auch der blonde Christus der Ikonen als Vertreter des Weltschöpfers im Goldgewande Eingang gefunden. Alle Proportionen erscheinen hier im Vergleich mit denen der Palastkapelle auf ein korrektes Durchschnittsmaß gebracht, — selbst die Aktfiguren nicht mehr so langbeinig, während in den Heiligenbildern an einer ebenso gleichmäßigen, ziemlich schlanken und kleinköpfigen Bildung festgehalten wird. Die Bildgestaltung ist in Monreale und in der Capella Palatina im wesentlichen dieselbe und wohl in der letzteren vorbildlich für den jüngeren Zyklus gewesen. Die gewaltigen Flächen (von 6000 Quadratmetern) der erzbischöflichen Kathedrale erforderten aber die äußerste Ausnutzung der Kompositionsmittel (Abb. 499). Diese weichen vom monumentalen Prinzip der Mosaiken von Daphni und Venedig und zum Teil auch der Festbilder in der älteren sizilischen Kirche selbst in hohem Grade ab. In den landschaftlichen Szenen wächst der Boden in grünen und braunen Erdwellen empor, welche die Figuren wirklich tragen. Er bildet Gründe und zurückliegende Bergkuppen. Die in Palermo noch wohlverstandenen, im Monreale völlig schematisierten Klippen weisen auf die Buchmalerei als Quelle zurück. Ihr Einfluß, der schon im 11. Jahrhundert den Monumentalstil ergreift (S. 564), ist nun übermächtig geworden, Die figurenreichen, wenngleich immer noch zusammengeballten und wohlabgewogenen Gruppen, z. B. bei der wunderbaren Speisung, helfen mehr Raumtiefe zu ertäuschen. Die früher vereinzelten Gebäude (Abb. 496) schließen sich, besonders in den neutestamentlichen Mahlszenen des Querschiffs, zu architektonischen Hintergründen, — manchmal sogar von symmetrischer perspektivischer Fluchtwirkung zusammen. Ist die Szenerie bereichert, so hat freilich die Handlung an Tiefe des Ausdrucks verloren. Eine ruhige Epik beherrscht sie ganz so wie in den Oktateuchen (S. 530), welche zum guten Teil die Vorbilder für den alttestamentlichen Zyklus geliefert haben. Die Künstler verfügen über eine Summe typischer Stellungen und Gebärden, die durch keinen schöpferischen Versuch vermehrt wird und den Eindruck eines mechanischen Ablaufs der Ereignisse erzeugt. Die dramatische Szene, wie Abel erschlagen wird, wiederholt z. B. die typische Komposition zahlreicher Martyrien des Menologiums. Auch in den neutestamentlichen Bildern ist in Monreale fast alle Wärme religiösen Gefühls erloschen. Fast gleichwertig stehen die Figuren nebeneinander wie in einem farbigen Ornament. Viel mehr bedeutet dieser jüngste Mosaikenzyklus nicht. Als Dekoration soll er in innigem Zusammenklange mit den stilvollen bunten Ranken, welche die Arkaden umsäumen, den Glanz des Goldgrundes brechen und sich neben dem volltönenden Farbenakkord des halbsarazenischen Ornaments im Dachstuhl behaupten. Das bedingt eine höchste Steigerung des Kolorismus. In den Gewändern überwiegen satte und lebhafte Töne, die mehrfarbigen Schatten aber drängen das Weiß zu kleinen grellen Lichtflächen zusammen. Rote Gewänder werden meist mit Gold gelichtet.

Wie die sinkende Lebenskraft der byzantinischen Kultur unter den letzten Komnenen von äußerem Glanze verhüllt wird, so hat sich der kirchliche Monumentalstil im Laufe des 12. Jahrhunderts in einen dekorativen Stil verwandelt, — nicht etwa nur in Sizilien. Die Mosaiken, mit denen Manuel Komnenos († 1180) die Geburtskirche zu Bethlehem laut Zeugnis der im Altarraum größtenteils erhaltenen und durch ältere Abschriften vervollständigten Weihinschrift ausstattete (1169), bildeten einen nach ähnlichem Schema wie in Sizilien dem basilikalen Bautypus angepaßten symbolischen Wandschmuck.

Ungewöhnlich für das mittelbyzantinische System erscheinen darin nur die halbornamentalen Kompositionen des Langhauses, wenngleich nicht alle. Auf der Eingangsseite breitete sich die Wurzel Jesse aus, jene Komposition, die auch für das Peribleptoskloster in Byzanz bezeugt ist und uns noch in S. Marco begegnet (S. 571). In der untersten Zone der südlichen Obermauer waren innerhalb einer Akanthusranke,

wie sie in geringerer Breite auch die nördliche schmückt, die Halbfiguren der Vorfahren Christi aufgereiht. Erhalten sind ihrer sechs. Darüber läuft beiderseits der Hauptfries entlang, der in Gestalt von kuppelbekrönten Arkaden mit darunter eingestellten Altären und raumfüllenden Inschriften hier die sieben ökumenischen, dort die sechs provinzialen Synoden der orthodoxen Kirche zur Anschauung brachte. Vor diesen Bildarchitekturen mit ihren trennenden Rankenbäumen und reichen Votivkreuzen gewinnen wir den Eindruck, daß eine ältere Dekoration, die noch als letzter Ausläufer der hellenistischen Architekturfriese (Teil I, S. 345) und in Anbetracht der Sechszahl der Konzilbilder am ehesten der Zeit des Bildersturmes entstammen dürfte und von der sich noch mehrere der Provinzialsynoden auf der Nordwand erhalten haben, hier mitsamt den Engelsgestalten zwischen den Fenstern erneuert und auf der Südseite durch die einzige mit lateinischer Beischrift ausgestattete Darstellung des siebenten ökumenischen Konzils ergänzt, das reiche Blattwerk der Akanthusranken- und -Kandelaber aber z. T. in einer abstrakten Stilisierung nachgebildet worden ist. Die jüngeren schematischen Kirchengebäude aber erinnern uns an gewisse Rahmenkompositionen der Buchmalerei (Abb. 474 u. S. 540). Der Verzicht auf die alttestamentliche Bilderfolge der sizilianischen Kirchen hat in der Stiftung eines byzantinischen Kaisers im Orient nichts Befremdliches. Andere Abweichungen vom herkömmlichen ikonographischen System sind auch hier z. T. durch die Bauform, teilweise aber durch die besondere Bedeutung des Heiligtums bedingt. Die erhaltene Gestalt des Evangelisten Johannes an der Nordostecke der Vierung beweist, daß die Vier die den Hängezwickeln entsprechenden Plätze einnahmen. Das Brustbild des Pantokrator ist am ehesten am Triumphbogen vorauszusetzen, für die Apsis aber ist — zum erstenmal — die Darstellung Marias im späteren Typus der Blacherniotissa bezeugt, in dem die Fürbitterin und die Gottesgebärerin als Orans mit der Büste des Kindes in der Aureole vor der Brust eins geworden ist. So waren denn auch an den Wänden des Altarraumes neben der Verkündigung und Darstellung im Tempel auch die Endszenen ihrer Legende, die Koimesis und Bestattung der Gottesmutter, dargestellt. Vervollständigt aber wurde der Bildschmuck des Bema durch die Ausgießung des Heiligen Geistes und Prophetengestalten. Der christologische Zyklus des Naos war, wie in Monreale, im Querschiff der Basilika verteilt. Von diesen Mosaiken sind die Geburtsszene in der Südapsis sowie die anschließende Anbetung der Magier, das Gespräch mit der Samariterin und das Gebet in Gethsemane zerstört, — erhalten die in die Knie gesunkene Gestalt des Jakobus aus der Verklärung und fast vollständig der Einzug in Jerusalem, während in der Nordapsis wohl die Anastasis verschwunden ist und von den nachfolgenden Szenen nur das Thomaswunder und die untere Hälfte des Himmelfahrtsbildes übrig bleiben. Durchweg stimmt die Komposition mit den gewohnten Bildtypen überein und zeigt eine ähnliche Bereicherung des architektonischen und landschaftlichen Hintergrundes wie in Monreale. Die Einflechtung örtlicher Sonderzüge, wie der hufeisenbogenförmigen Arkaden im Thomasbilde und einer Kuppel — offenbar im Sinne der Denkmalskirche auf dem Tabor — in der Verklärung, findet ihre Erläuterung durch den syrischen Namen des Mosaizisten Ephraim der Weihinschrift. Er und sein Genosse Basilios aber, der sich im Langhause genannt hat, standen mitten in der Kunstentwicklung ihrer Zeit und arbeiteten im wesentlichen in dem gleichen bewegten und farbenprächtigen Stil, von dem uns wegen des völlig verrußten Zustandes der Mosaiken noch keine befriedigende Aufnahme eine richtige Vorstellung gibt.

Der Einfluß der Miniaturen auf die Mosaikmalerei ist seit dem 12. Jahrhundert stetig im Wachsen. Das beweisen auch die in der ersten Hälfte desselben in Angriff genommenen Genesismosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig, wird uns doch hauptsächlich durch sie die Kenntnis einer fast verschollenen frühchristlichen Bibelillustration vermittelt (s. Teil I, S. 283), einer Redaktion, in der die Schöpfungsszenen eine noch ältere, im Abendlande fortlebende und von der typischen byzantinischen abweichende Bilderfolge darstellen. Diese haben im ersten Kuppelgewölbe von Süden ihren Platz und finden hier und am nächsten Gurtbogen ihre Fortsetzung bis zum babylonischen Turmbau, während das zweite die Geschichte Abrahams usw., die folgenden drei an der Nordseite das Leben Josephs (Abb. 500) und das letzte Moses Taten enthält. Die Einheitlichkeit der ikonographischen Grundlage, die nur eine mittelbyzantinische, mit manchen späteren szenischen und figürlichen Elementen durchsetzte Bilderhandschrift geboten haben kann, erscheint um so auffälliger, als von der vierten Kuppel ab sich in Architekturen, Kostüm und Bewegung eine allmähliche Annäherung an die Frühgotik beobachten läßt. Eine Abschwächung des Kolorits und der malerischen Model-

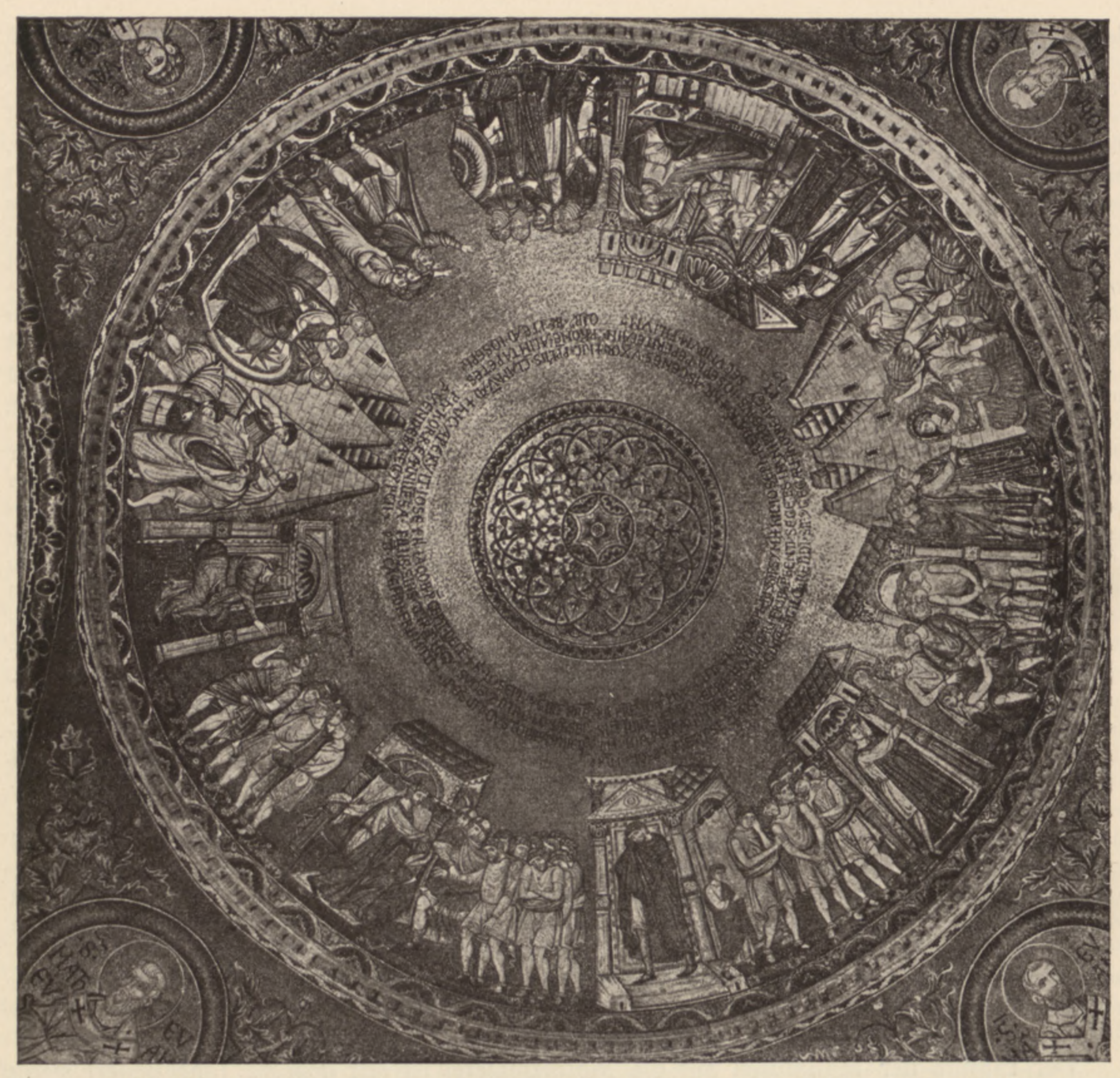


Abb. 500. Joseph in Ägypten, Gewölbmosaik der Vorhalle von S. Marco (Venedig).

lierung zu härterer Formensprache begleitet sie, was nur durch das stärkere Eindringen einheimischer Künstlerkräfte in die venezianische Mozaizistenschule zu erklären ist. In der Tat muß sich die Arbeit bis über die Mitte des Jahrhunderts hingezogen haben, da an den letzten Gurtbogen zeitgenössische Heilige sich zu den älteren gesellen. Ungefähr gleichzeitig mit den ersten, auch im Ornament noch rein byzantinischen Kuppeln mögen auch einzelne Mosaiken der Kirche selbst vollendet sein, vor allem das von den älteren christologischen Szenen durch einen entwickelten Landschaftsgrund und seine breite Schilderungsweise verschiedene Ölbergsbild im südlichen Nebenschiff und vielleicht auch das dreifigurige, der Dëesis nachgebildete Portalmosaik mit dem hl. Markus an Stelle des Täufers.

Die reiche Beschäftigung, welche sich im 12. und besonders im 13. Jahrhundert der byzantinischen Mosaiktechnik in den Städten Italiens bot, außer in Venedig z. B. in Mai-

land (S. Ambrogio), Florenz (S. Miniato) und vor allem in Rom, hatte ihre Verpflanzung dorthin zur Folge. Der Gefahr, auf abendländischem Boden ihren traditionellen Stil einzubüßen, war sie dabei um so mehr ausgesetzt, als seit der Aufrichtung des lateinischen Kaisertums (1204 n. Chr.) in Byzanz für sie mit den größeren Aufgaben auch die stetige Weiterentwicklung durch zwei Menschenalter fast aufhörte. Ein einziges Denkmal aus den ersten Jahrzehnten des Despotats von Epirus, das Brustbild des von sechsflügeligen Cherubim und Seraphim und von den Propheten umgebenen Pantokrators in der Kuppel der Panagia Paragoritissa in Arta (Abb. 399), bezeugt das Fortleben der auf das religiöse Pathos gerichteten Kunstströmung. Die Züge dieses Ikonentypus beginnen sich hier zu verfinstern.

Die schlichte Innerlichkeit der Empfindung freilich ist der jüngeren Komnenenkunst verloren gegangen, — eine rein künstlerische Freude an malerischen Werten hat in ihr das Übergewicht gewonnen. Dürfen wir darin vielleicht die Rückwirkung einer reich entwickelten weltlichen Kunstübung erkennen? Daß eine solche neben der kirchlichen Monumentalmalerei herlief, geht aus den Berichten eines Konstantinos Porphyrogennetos, Niketas Akominatos und anderer Schriftsteller über den Bildschmuck der kaiserlichen Schlösser unzweifelhaft hervor. Die nächstliegende Annahme, daß sie im wesentlichen eine gleichartige Entwicklung durchgemacht haben wird, setzt sich zum mindesten mit ihren Angaben nicht in Widerspruch, wenn uns auch die Denkmäler dieser Kunstgattung zu ihrer Bestätigung fast gänzlich fehlen.

Hatte unter den bilderfeindlichen Kaisern die dekorative Genremalerei hellenistischer Tradition (S. 363) eine Wiederbelebung erfahren, so daß Konstantin Kopronymos im Hinblick auf die damals beliebten Gartenbilder und Zirkusszenen vorgeworfen wurde, er habe sogar die Kirchen in Vogelhäuser und Pferdeställe verwandelt, und erreichte unter Theophilos der Einfluß islamischer Dekoration seinen Höhepunkt, so trat unter Basilius I. auch in der malerischen Ausschmückung höfischer Prunkräume eine unverkennbare Wendung ein. Die Mosaikmalerei, die auch hier das Feld beherrschte, knüpft damals augenscheinlich wieder an die altbyzantinische Tradition der Historien- und Zeremonialbilder an. Im Kenurgion (S. 562) war der Kaiser inmitten seiner Feldherren thronend dargestellt, während Bilder seiner Kriegstaten das Gewölbe schmückten. In den anschließenden Privatgemächern erblickte man ihn wieder mit seiner Gattin Eudoxia auf dem Throne, umgeben von seinen Kindern. Daselbst hatte aber auch die geistliche Weihe des orthodoxen Kaisertums ihren Ausdruck im Gewölbmosaik gefunden, das alle Familienglieder — wohl in Brustbildern — die Hände im Gebet zum Kreuze erhebend zeigte. Dieses schwebte im Scheitel der Decke auf gestirntem Himmelsgrunde, — wir werden es uns also ähnlich vorstellen dürfen, wie wir es aus Nicäa und aus Hosios Lukas kennen (S. 554 u. 558). Die Vorliebe für lebendige Porträtdarstellung beherrschte die weltliche Malerei jedenfalls noch stärker als die kirchliche. In den Stifterbildnissen der Kirchen, von denen wir wiederholt hören, z. B. des Manuel Komnenos in Bethlehem, sowie in den Widmungsblättern der Handschriften spiegelt sich (S. 524 u. 539) die profane Bildnismalerei. Allein neben den repräsentativen Gemälden und biographischen Bilderfolgen, wie sie z. B. Andronikos Komnenos und Isaak Angelos ausführen ließen, ohne die ihrer Thronbesteigung vorhergegangenen demütigenden Erlebnisse der Verbannung u. a. m. zu verschweigen — die Miniaturen des Madrider Skylizeskodex (S. 539) vermitteln uns eine gewisse Anschauung solcher erzählenden Darstellungen —, erhielten sich durch das macedonische und das nachfolgende Zeitalter daneben auch die durch das VI. Nicänum verpönten Tanzszenen, Zirkusbilder u. dgl. Davon zeugt selbst in ihrem durch Übermalung verunstalteten Zustande eine Freskenfolge aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, die die Treppenaufgänge der Kiewer Sophien-

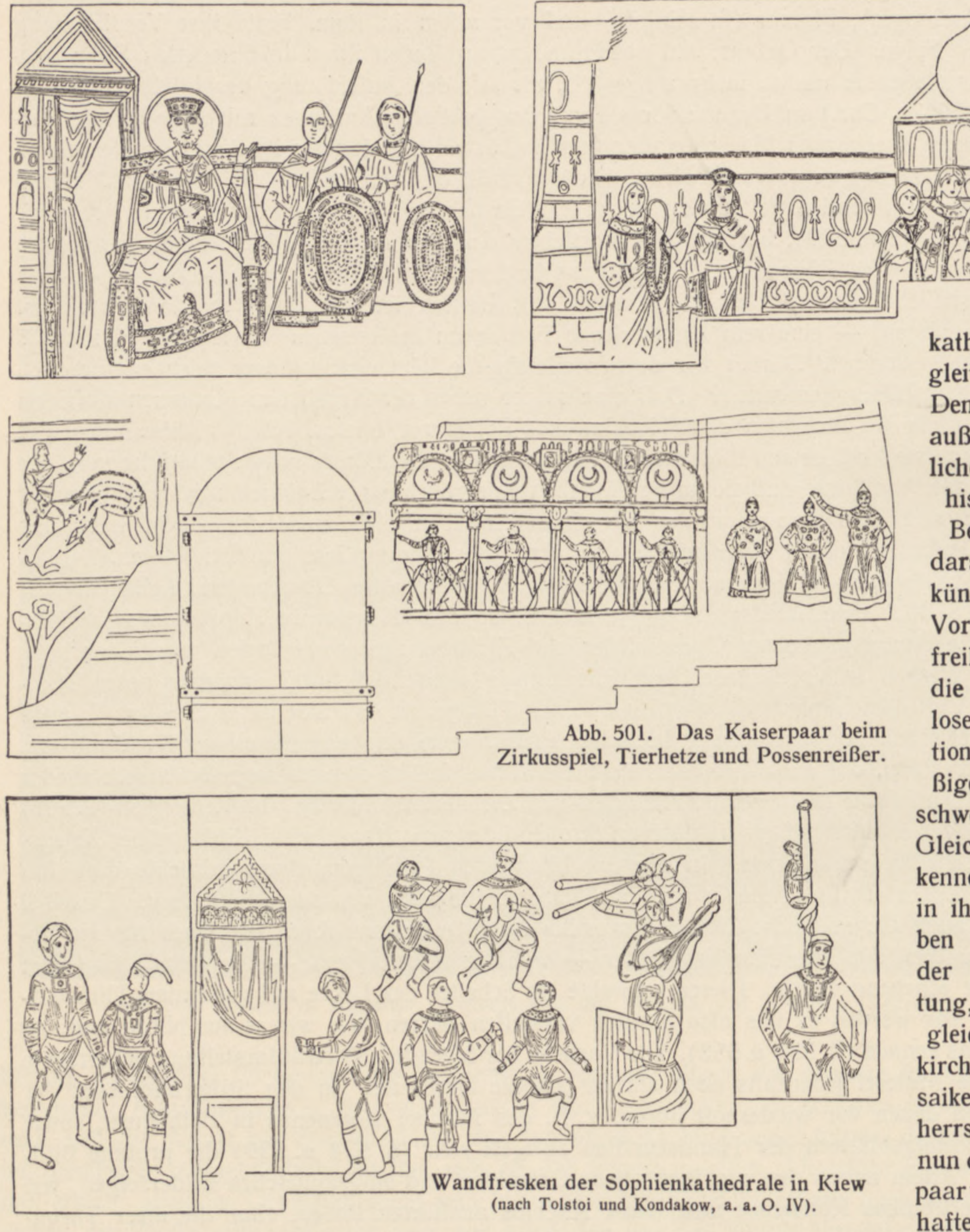


Abb. 501. Das Kaiserpaar beim Zirkusspiel, Tierhetze und Possenreißer.

Wandfresken der Sophienkathedrale in Kiew (nach Tolstoi und Kondakow, a. a. O. IV).

kathedrale begleitet und ein Denkmal von außergewöhnlicher kulturhistorischer Bedeutung darstellt. Ihre künstlerischen Vorzüge haben freilich durch die gewissenlose Restauration in den dreißiger Jahren schwer gelitten. Gleichwohl erkennen wir noch in ihnen dieselben Prinzipien der Bildgestaltung, welche den gleichzeitigen kirchlichen Mosaikenstil beherrschen, mag nun das Kaiserpaar vor flächenhafter Hintergrundskulisse in repräsentativer Frontansicht hingesetzt und die Vierzahl der Gespanne mit den Wagenlenkern in den Bogenausschnitten einer solchen Scheinarchitektur eingestellt sein (Abb. 501), oder mögen die Jäger der Tierhetze und die Harlekins des Mummenschanzes ihr Spiel auf dem leeren Grunde des blaugrauen Lufttons in den typischen Dreiviertelwendungen der kirchlichen Ikonographie vollführen. Ein frischer Hauch von dem Leben der Zeit weht dennoch darin. Im 12. Jahrhundert wird diese Art der Wirklichkeitsschilderung jedenfalls

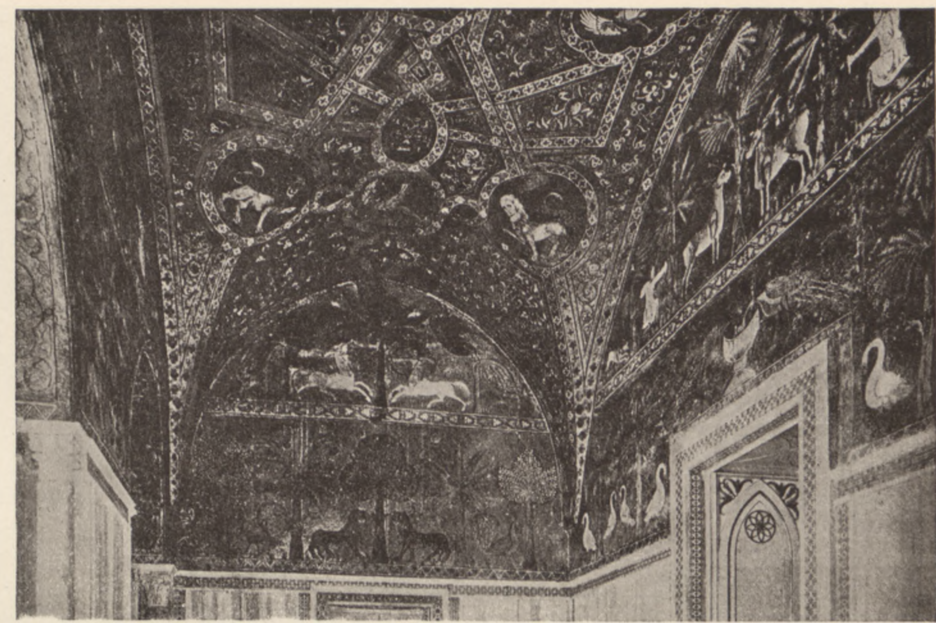


Abb. 502. Dekorative Mosaikmalerei im Zimmer Rogers II. des Königsschlosses in Palermo
(nach Th. Kutschmann, Meisterwerke saraz. normann. Kunst 1900).

einen neuen Aufschwung genommen und durch sie die malerische Bildgestaltung einen kräftigen Antrieb erhalten haben. Schwerlich aber sind die Mosaizisten, welche einen Andronikos Komnenos auf der Hirschjagd und beim täglichen Mahl darzustellen hatten, in der illusionistischen Wiedergabe des Schauplatzes und in der Ausbildung der Raumkomposition weit über das in den kirchlichen Mosaiken Siziliens und Bethlehems erreichte Maß hinausgegangen. Daß solche Vorwürfe und sogar mythologische Szenen aus der antiken Fabel, von denen uns berichtet wird, sich sehr wohl dem dekorativen Flächenstil unterordnen ließen, bestätigt das einzige erhaltene Denkmal einer vollständigen profanen Mosaikmalerei im Königsschlosse von Palermo. Das Gemach Rogers II. bewahrt noch die gesamte Verkleidung des Gewölbes und der höheren Wandflächen (Abb. 502). Auf diesen erblicken wir Panther, Hirsche, Vögel u. a. Tiere, daneben den bogenspannenden Jäger, einmal ein Kentaurenpaar usw. in streng symmetrischer Anordnung, umgeben von stilisierten Bäumen. Auf der Decke breitet sich ein Bandgeschlinge aus, dessen Felder Löwen, fliegende Reiher und ornamentale Gebilde füllen. Der Einfluß islamischer Kunstweise ist in der ans Heraldische streifenden Stilisierung besonders der Raubtiere nicht zu verkennen, in den Vogelfiguren aber spricht sich wie bei den Miniaturen (S. 540) das frischere Naturempfinden der griechischen Künstler aus. Ähnliche dekorative Wandmosaiken birgt das in sarazenischem Stil erbaute Lustschloß der Zisa.

Lernen wir den Bildstoff der weltlichen Monumentalmalerei aus den Kiewer Treppenfresken am ausgiebigsten kennen, so bereichert sich auch unsere Kenntnis der Entwicklung des kirchlichen Bildschmuckes im hohen Mittelalter durch die Denkmäler dieser Technik, wenngleich die Wandmalerei seit Erneuerung des Monumentalstils neben dem Mosaik lange die Rolle der bescheideneren Schwester gespielt hat. Die erhaltenen kirchlichen Fresken dieser Periode — wir müssen dieselben im weiten Umkreis der Außenländer aufsuchen — zeigen sie uns allenthalben in der Gefolgschaft des Mosaikstils und wenig bestrebt, von ihren freieren Darstellungsmitteln selbständigen Gebrauch zu machen.

Wie eng der Anschluß auch in der koloristischen Technik war, lehren die leider nur dürftigen, aber eine geschulte Malweise verratenden Bruchstücke des Wandbewurfs der kleinen Kirche von Pergamon (S. 457)



Abb. 503. Abendmahl, Anastasis, Gefangennahme und Kreuzigung Christi, Wand- und Gewölbfresken der Analipsis in Gereme (Kappadokien)
(nach H. Rott, Kleinasiat. Denkmäler, 1908).

im Berliner Museum, eine Anzahl von Köpfen, zum Teil von überlebensgroßem Maßstab. Durchgängig ist an ihnen der unbelichtete Kontur und der anschließende Tiefenschatten der Nase, die Augenlidfalte u. a m. wie im Mosaik mit Rot, jeder Halbschatten mittels der grünen Untermalung wiedergegeben. Die Köpfe Christi, Marias und besonders des Paulus haben die größte Verwandtschaft mit den vollreifen Typen der sizilianischen Mosaiken. Der gleichzeitigen hauptstädtischen Wandmalerei mögen diese Überreste am nächsten stehen. Wohl aus der Zeit Basilius II. hingegen rühren die Überbleibsel im Opisthodomos (bzw. Narthex) des Parthenon in Athen her. Auf seinen Marmorquadern sind in roter Umrißzeichnung mit hellen Schattentönen eine Reihe von Heiligengestalten von überschlanken Proportionen in streng linearer Stilisierung dargestellt und inmitten der oberen Reihe der thronende Christus, unten Maria mit dem Kinde.

Andere, vollständigere Fresken des hohen Mittelalters sind uns auf griechischem Boden bis heute bestenfalls erst durch ungenügende Hinweise bekannt (Samari). Innerhalb des übrigen, ziemlich reichen Denkmälerbestandes machen sich in der Technik erhebliche Unterschiede bemerkbar. Überall aber kommt ihre größere Beweglichkeit höchstens der Komposition zugute, indem sie die Figurenzahl leichter zu vermehren gestattet, sowie in der Erweiterung der Zyklen durch Nebenszenen. Dies gilt vor allem von den erst neuerdings erforschten freskenreichen Höhlenkirchen Kappadokiens, deren Malereien bis ins 9. und vielleicht hier und da sogar ins 8. Jahrhundert zurückreichen.

Neben einzelnen Freibauten treten vor allem zwei geschlossene Gruppen der ersteren, die von Felsgrotten der Anachoreten umgeben sind, bei Soanderé und in der Schlucht von Gereme bis Urgüb (S. 458)

hervor. Ihre Malereien tragen den freiesten und eigenartigsten Charakter. Eine verwilderte altchristliche Tradition syrischen Kunststils geht dort dem byzantinischen Einfluß voraus, wie auch die wiederholt als Dekoration verwandten Kanonesarkaden einen Anschluß an orientalische Miniaturhandschriften, Bilder und Inschriften aber auch manche Anregung durch die Dichtungen des Ephraim Syrus verraten. Für den Stil sind kurz gebaute Gestalten mit großen Augen in gemessener Haltung und schlecht verstandener Bewegung, die lineare Gewandbehandlung und eine fast schattenlose helle Farbengebung charakteristisch. Die Zyklen umfassen eine Fülle in Byzanz selten dargestellter Vorgänge, als typische Szenen des Protoevangeliums z. B. die Verkündigung an die Hirten, die zum Stern aufblickenden Magier, die Anbetung der Magier und Hirten, den Kindermord u. a. m. In der Kreuzigung erblicken wir öfters die Schächer. Mitunter trägt Christus noch das Kolobion (Mauridjankoi). In selbständigen Bildern wird die Grablegung und Beweinung Christi geschildert. Nicht nur die Marienlegende (z. B. in der Saradschakklissé), sondern auch die des Täufers wird weitläufig ausgesponnen (vor allem in der Beliklissé). Im Bema veranschaulicht der Besuch der Engel bei Abraham die Dreieinigkeit, in der Apsis erscheint nicht selten der von Evangelistensymbolen und Seraphim umgebene Pantokrator in Vollgestalt. Dazu kommt mehrmals das liturgische Abendmahlsbild und das Weltgericht in altertümlicher Komposition (in der Jilanliklissé bei Peristremna u. a. m.) hinzu. Zu dieser älteren Richtung gehören außer den obenerwähnten die Apostelkirche in Sinnasos, die Theotokos, Agios Georgios und die Täuferkirche in Gereme, ferner die Kirchen von El Nazar, Zilvé (mit einer Bilderfolge aus dem Leben des Symeon Stylites) sowie die Tschanawar- und die Balyqklissé in Soandere. An Bilderreichtum aber übertrifft sie alle die Hemsbey-(bezw. Keledjelar)klissé. Der byzantinische Einfluß setzt in der Zeit der Rückeroberung von Kleinasien bis zum Euphrat (964—974) ein, bewirkt aber weniger eine Umgestaltung des ikonographischen Systems als die Umbildung der Formensprache. Er dringt bereits in dem Freskenzyklus im Querschiff der Doghaliklissé, der hochgewölbten Sonntagskirche von Gereme, aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts durch. Eine unvollständige Inschrift im Bema nannte hier Nikephoros Phokas als Stifter. Die hoch oben an den Wänden umlaufende Bilderfolge ist anscheinend bald nach Erweiterung des Heiligtums, das ursprünglich nur aus einem tonnengewölbten Schiff bestand, an die Stelle einer rein ornamentalen Bemalung getreten und umfaßt, wie auch schon der im älteren Stil gehaltene Bildschmuck des letzteren, das Jugendleben Christi, die Geschichte des Täufers, die Wunder und die Passion. Den Abschluß bildete in beiden Zyklen die Himmelfahrt, zuerst über der später durchbrochenen Altarnische, dann am Tonnengewölbe des Querschiffs, wo sie ebenfalls sehr zerstört ist, das Nebenbild hingegen, wie Christus die ihn in zwei umgekehrt perspektivisch aufgebauten Reihen umgebenden Apostel segnet, sich noch gut erhalten hat. Der gesamte Bildschmuck der Doghaliklissé ist dann in der unter demselben Kaiser ausgemalten Kirche von Tschausch-In nachgebildet worden, doch stehen ihre Malereien weit hinter der Vollendung der im reinsten Stil und fein abgestimmten Kolorit ausgeführten, bei allem Gestaltenreichtum klar gegliederten Kompositionen der jüngeren (leider noch unveröffentlichten) Fresken der Doghaliklissé zurück. Der byzantinische Stil behauptet fortan das Übergewicht, sowohl in der Felsenkirche der hl. Barbara aus der Zeit Basilius II. als auch in der unter Konstantinos X. († 1067) ausgemalten Karabaschklissé, wo die Kreuzigung dem Typus der Nea Moni (S. 562) entspricht. Er macht sich auch in der Auswahl und Verteilung der Bildtypen in den Höhlenkirchen von Gereme geltend. Daselbst begegnen wir öfters der Dëesis und dem byzantinischen Pantokratortypus in der Kuppel. Diesen Hauptplatz aber nimmt noch wiederholt nach älterem Herkommen die Himmelfahrt ein, so z. B. in der nach ihr benannten Analipsiskirche (Abb. 503), deren wohlerhaltener Bildschmuck dem der Elmalyklissé an Reinheit des Stils wenig nachsteht. Die ikonographische Entwicklungsstufe der Bildtypen weist hier und in der Karanly- und Tscharikliklissé sowie in der Stephanuskirche in Nis wohl schon in die letzten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts.

Nicht nur im Innern Kleinasiens, sondern in einem viel weiteren Umkreise geht dem byzantinischen Einfluß im Orient eine Kunstströmung voraus, welche den Ausklang des altchristlichen syrischen Freskenstils bildet. Vielleicht das bedeutsamste Denkmal derselben finden wir in einer unweit von Heraklea am Latmos gelegenen Asketenhöhle.

Das leidlich erhaltene Deckenbild des segnenden, durch die Umschrift (Jes. VI, 3) als Gottvater, durch den Text des geöffneten Buches in seiner Linken (Joh. I, 1 ff.) als Logos gekennzeichneten thronenden Christus, der von den Evangelistensymbolen umgeben ist und von zwei Engeln in der Mandorla emporgetragen wird, stellt hier nicht, wie sonst, die Himmelfahrt dar, sondern ist sichtlich in Beziehung gesetzt zum fleischgewordenen Wort, d. h. zum Kinde an der Brust der Gottesmutter, welche darunter ebenfalls auf dem Thronsitz inmitten einer Reihe von Heiligen wiedergegeben, leider jedoch ungleich stärker zerstört ist.

Entspricht dieser Gedankenzusammenhang auch der Lehre der Bilderfreunde (S. 512), so ist er doch schwerlich aus dieser, sondern wohl unmittelbar aus ihrer Quelle, der syrischen Theologie, geschöpft. Daß der naturalistische Bildtypus der säugenden Mutter altchristlicher Kunsttradition (Teil I, S. 355) entstammen dürfte, ist nicht nur an sich weit wahrscheinlicher, sondern erhellt auch aus dem noch auffallend freien, zugleich jedoch mit seiner leichten Pinselzeichnung typisch syrischen Stil. Spätestens im 8. Jahrhundert muß die Komposition ausgeführt sein.

In Ägypten erfährt die einheimische koptische Kunstweise in der Wandmalerei (Teil I, S. 355) selbst unter der Herrschaft des Islam noch Einwirkungen von Syrien und Armenien her, die so wenig wie die von Byzanz ausgehenden tiefere Spuren hinterlassen haben.

So schmückt ein um 1124 unter dem Abt Gregorios vollendetes Kolossalbild des thronenden Pantokrator in der von den Evangelistensymbolen umgebenen Aureole mit armenischen Beischriften, die Hauptapsis des Weißen Klosters bei Sohag (Teil I, S. 224). In den unteren Zwickeln sind in Rundschilden die kleinfigurigen Evangelisten an ihren Pulten sowie an der Bogenleibung hier und in der Südapsis des Trikonchos Heilige dargestellt. Die letztere bewahrt eine in gleichem Stil gehaltene symbolische Darstellung der Erhöhung des Herrn durch den Kreuzestod, bestehend aus der von zwei Engeln getragenen Glorie, die das Kreuz mit übergehängtem Sudarium aus dem palästinensischen Reliquienkult (Teil I, S. 331 u. 343) umschließt, und den wehklagenden Nebenfiguren Marias und des bärtigen Johannes. Ein übereinstimmendes Pantokratorbild mit anbetenden Engeln statt der Evangelisten enthält auch die Nordapsis des Klosters von Esneh, in anderen Kapellen aber zwei Darstellungen der thronenden Gottesmutter verschiedener Zeit von byzantinisierendem Charakter und Überreste einer spätmittelalterlichen Grablegung. Am deutlichsten offenbart sich der syrische Einfluß endlich in der von syrischen Inschriften begleiteten Bilderfolge der Hatrakirche des Deir es Suriani, die im 10. Jahrhundert an die Stelle einer älteren (Teil I, S. 355) getreten ist. In den seitlichen Apsiden stehen dort die Koimesis im Norden und die Verkündigung und Geburt Christi im Süden einander gegenüber, während die Hauptapsis die Himmelfahrt aufgenommen hat.

Bei weiterer Umschau nach Überresten echt byzantinischer Wandmalerei sehen wir uns wieder in ein Bereich derber Mönchskunst versetzt, wenn wir uns westwärts nach Unteritalien wenden, wo die Basilianer noch über das Mittelalter hinaus eine Unzahl kleinerer Kapellen und Grottenkirchen bevölkerten.

In einer solchen Krypta bei Carpignano in der Terra d'Otranto hat ein Maler Theophylaktos im Jahre 959 n. Chr. den thronenden Christus im Typus des Portalmosaiks der Agia Sophia (S. 551), ein trotz aller Mängel der Ausführung von dem großen Zuge der Blütezeit beseeltes Andachtsbild, vollendet. Im Jahre 1020 n. Chr. malte ein anderer ein zweites Christusbild dazu, das in seinen asketischen Zügen den geschichtlichen Wandel der Auffassung widerspiegelt. Und so stehen in den meisten unteritalischen Grotten Fresken verschiedener Zeit nebeneinander, wenn nicht gar eine Schicht die andere deckt. Naturgemäß überwiegen die Ikonen. Einen halbzerstörten Christus zwischen anbetenden Engeln im besten Stil des 11. Jahrhunderts bewahrt noch die Krypta von S. Stephano bei Vaste, Bilder der Hodegetria und der thronenden Gottesmutter sowie die oft wiederholte Dëesis, meist jüngerer Entstehung, finden wir in S. Giovanni und in S. Lucia bei Brindisi, in S. Nicola bei Palagianello u. a. m. Einmal hat in S. Biagio bei Brindisi ein Maler Daniel im Jahre 1197 es unternommen, am Felsengewölbe den malerischen Schmuck einer Kuppel mit den sie umgebenden Festbildern der Verkündigung, der Flucht nach Ägypten, der Darstellung und des Einzugs in Jerusalem nachzuahmen. Im Mittelrund erscheint hier zum erstenmal — später auch anderwärts — der greise Gottvater als der „Alte der Tage". Die Zeichnung ist hart und die malerische Ausführung, wie gewöhnlich, flüchtig mit grob aufgesetzten Lichtern und grünlichen oder ockergelben Schatten.

Eine ungleich höhere künstlerische Stufe nehmen die Überbleibsel eines neutestamentlichen Bilderzyklus im Schiff von S. Saba in Rom ein. Die figurenreiche Szene der Heilung des Gichtbrüchigen spielt sich vor einem vielleicht einer Miniatur entlehnten Architekturhintergrunde von halb antikem Charakter ab. Der mittelalterliche Christustypus dieser Freske und der größtenteils zerstörten Errettung des Petrus aus dem Meere schließt jedoch die Entstehung der Folge vor dem 9./10. Jahrhundert aus. Hier müssen griechische Künstler gearbeitet haben, wie solche auch um 1071 von Abt Desiderius nach Monte Cassino be-

rufen wurden. Den reinsten byzantinischen Stil dieser Zeit vertreten in S. Angelo in Formis die Portalfresken des Erzengels Michael und Marias in der Glorie und die Bilder der Antonius- und Pauluslegende in der Vorhalle, von denen das Apsisbild des Majestas mit dem Stifter Desiderius, die Gottesmutter mit den Erzengeln in der Nebenapsis und vollends der nach abendländischem Herkommen (Teil I, S. 338) im Hauptschiff die Konkordanz der Schrift veranschaulichende alt- und neutestamentliche Zyklus durch gewisse Härten der Zeichnung und die weniger sorgfältige Technik als Erzeugnisse einheimischer, nur unter der Leitung von Griechen arbeitender Meister abstechen. Gleichwohl schließen sich diese Kompositionen aufs engste an die byzantinische Ikonographie an — so z. B. die schöne, noch ganz altertümlich gehaltene Kreuzigung, in der nur einzelne Nebenfiguren uns abendländisch anmuten, mit dem triumphierenden Christus —, während das große Weltgerichtsbild an der Fassadenwand auch in der Bildgestaltung keinen griechischen Einfluß mehr erkennen läßt.



Abb. 504. Das Weltgericht (r. Bildhälfte), Wandfreske in der Erlöserkirche von Neredizy (nach N. Pokrowski, Arb. d. VI. archäolog. Kongresses. Moskau 1890 I; russisch).

Am freiesten von fremdartigen Nebeneinflüssen erhält sich die Wandmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts in Rußland dank der mit Byzanz bestehenden kirchlichen Gemeinschaft. Das Zarenreich besitzt mehrere umfängliche und zum Teil wohlerhaltene Zyklen, deren stilvolle Ausführung übereinstimmend mit einzelnen Zeugnissen und den Inschriften im wesentlichen griechischen Meistern zuzuschreiben ist. Sogar in ihrem übermalten Zustande ergeben daher die Bilderfolgen der Kiewer Sophienkathedrale (S. 561) noch einen zuverlässigeren Maßstab für die Beurteilung des mittelbyzantinischen Freskenstils als die Masse der kunstlosen und ungleichartigen unteritalischen und kappadokischen Höhlenfresken. Wir sehen sie hier noch ganz von den Gesetzen der monumentalen Flächenkomposition beherrscht, die ein wohlabgewogenes Ausbreiten der Figuren und eine fast ebenso strenge Beschränkung auf andeutende Wiedergabe des Schauplatzes fordert, wie die Mosaiktechnik. Und die Gestalten selbst beharren in derselben Gebundenheit der Bewegung, wie sie andrerseits in einheitlichen, alle Unregelmäßigkeiten der Mönchskunst ausschließenden vornehmen Proportionen und Formen und ihre Gewänder in den gleichen, die geradlinigen Brechungen bevorzugenden wohlgeordneten Faltenmassen gehalten sind. Wie wenig die Wandmalerei dieser Zeit aus solchen Schranken hinausstrebt, das beweisen am besten die schon (S. 580) betrachteten

profanen Treppenfresken der Kiewer Kathedrale. Die Mehrzahl der jüngeren Denkmäler, in denen dieser Stil nur eine maßvolle Fortbildung zu größerer malerischer Freiheit erfährt, gehört dem altrussischen Großfürstentum Nowgorod. Kiew hat ihnen nur eine Freskenfolge (von 1179) entgegenzustellen, in der dem kanonischen Bilderbestande die Legende des Patriarchen Kyrill von Alexandrien hinzugefügt ist, in dem nach diesem benannten Kloster. Das gefestigte ikonographische System des kirchlichen Bildschmuckes wiederholt sich allenthalben mit wenigen Abwandlungen und einigen schon anderwärts beobachteten Neuerungen des 12. Jahrhunderts.

Auch in Nowgorod selbst rührt das machtvolle und doch nicht herbe Kuppelbild des Pantokrator mit den Engeln und Prophetengestalten im Tambour wohl nicht mehr von der ersten Ausmalung der Sophienkirche um 1045, sondern mitsamt den Überresten der betenden Gottesmutter u. a. m. im Bema erst aus den Jahren 1108—1144 her. In den meisten Fällen nimmt sonst die Vollgestalt Christi die Kuppel ein und wird mitunter noch von den mehr oder weniger vollzähligen Nebengestalten des althergebrachten Himmelfahrtstypus (S. 550) begleitet. Regelmäßig findet sich die liturgische Eucharistie in der Altarnische vor sowie das Weltgericht an der Westwand, — so schon in den Fresken der Georgskirche von Alt-Ladoga aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wo sich außerdem die Erzengel in den Nebenapsiden und der Namensheilige als Drachentöter im Diakonikon erhalten haben. Der reiche und durch gute Komposition und Zeichnung hervorragende Zyklus der Klosterkirche von Mirosh bei Pskow (von 1156) weist über dem Abendmahlsbilde die Dëesis und am Altargewölbe das Bild des Titelfestes der Verklärung, innerhalb der christologischen Folge aber die seltenen Szenen der Stillung des Sturmes und der Grablegung auf. Noch bedeutsamere Motive enthält als jüngstes Denkmal der Reihe die 1199 ausgemalte Erlöserkirche von Neredizy bei Nowgorod. Daselbst begegnet uns in der Apsis wiederum die Panagia (Abb. 536) im neuen Typus der Blacherniotissa (S. 577) unterhalb des von zwei Seraphim umgebenen Thronsymbols, am Gewölbe aber der „Alte der Tage“ (S. 584) in Begleitung von Michael und Gabriel. Zwischen den Evangelisten in den Hängezwickeln sind in Rundschilden die Eltern Marias sowie — als früheste ikonographische Belege — das sogenannte Abgarbild (Teil I, S. 310) und das Schweißtuch (Mandilion) mit dem Antlitz Christi eingefügt. Mit der ausführlichen christologischen Bilderfolge verbindet sich nicht nur das Marienleben, sondern auch die Geschichte des Täufers. Das Weltgerichtsbild endlich übertrifft an Reichtum der Motive sogar das Mosaik von Torcello (S. 572), bietet es doch außer dem auf dem Drachen sitzenden Hades (Abb. 504) über den Marterzellen der Hölle als Gegenfigur auch die Metze auf dem apokalyptischen Tier u. a. m. Die Schilderung beherrscht überhaupt eine freiere Auffassung, so ist z. B. bei der Taufe Christi die Genreszene der Badenden (S. 562) schon weiter ausgesponnen.

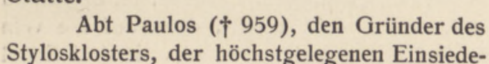


Abb. 505. Totenliturgie an der Bahre des hl. Paulos, Taufe Christi und Einführung Marias in den Tempel, Fresken der Pauloshöhle im Stylоskloster (Latmos)
(nach phot. Aufn. von Th. Wiegand).

Besonders in diesem spätesten Zyklus beginnt die Strenge der Komposition sich zu lockern und gerät die Formensprache in Fluß. In der Modellierung mittels der Farbe steht die Wandmalerei der Technik der Miniaturen noch näher als dem Mosaik, und wie dieses selbst empfängt sie von der Buchmalerei neue Anregungen. Die damit zusammenhängenden Wandlungen der technischen Behandlung und des dekorativen Geschmacks fallen nirgends so deutlich ins Auge wie in den neuentdeckten und in farbiger Wiedergabe veröffentlichten Latmosfresken aus dem südwestlichen Kleinasien. Rein griechisches Mönchsleben hatte bis zum Vordringen der Seldschucken im 13. Jahrhundert in den Felsennestern dieses Gebirgsstocks eine rauhe, aber sichere Stätte.



Abb. 506. Kreuzigung und Anastasis, Wandfresken der Christushöhle (Latmos)
(nach phot. Aufnahme von Th. Wiegand).



Abt Paulos († 959), den Gründer des Stylosklosters, der höchstgelegenen Einsiedelei, zeigt uns eine Freske aus der Zeit ihrer Neubesiedlung um die Wende des 11. Jahrhunderts in seiner fast unerklimmbaren Grotte die thronende Gottesmutter verehrend, — eine andere auf dem Totenbette ausgestreckt, an dem Mönche die nächtliche Liturgie (Pannychis) abhalten (Abb. 505), während ein Engel seine Seele forträgt. Um das Andachts- und Gedenkbild aber legt sich in freier Nachahmung des kirchlichen Schemas eine Bilderfolge herum, die mit der Einführung Marias in den Tempel (Abb. 505) beginnt und über die Jugendereignisse und die Taufe Christi in der gleichsam das Kuppelbild vertretenden Verklärung endet. Bedeutender aber als die farbenarmen Malereien dieser Hand, in denen ein naiver Naturalismus die monumentalen Bildtypen durchdringt, sind zwei andere Bilderreihen. Die eine hat ein Mönchsmaler wohl in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in einer auf halbem Anstieg gelegenen Grotte zweifellos nach einem illustrierten Evangelium ausgeführt und als echter Kolorist nicht nur in der mit dem Typus der Analipsis (Abb. 503) in Soandere übereinstimmenden Anastasis, sowie in der Geburtsszene die krapproten Töne mit dem Kobaltblau des Grundes durch Violett und warmes Goldbraun zu einer reichen Harmonie zusammenzustimmen gewußt, sondern auch in der Kreuzigung (Abb. 506), die dem Mosaik von Daphni (Abb. 491) entspricht, sie noch durch ein fröhliches Rosa belebt. Durch das graue Wellenspiel im Taufbild hat er bewiesen, daß ihm auch für feinere malerische Reize das Verständnis nicht ganz fehlte. Weit überlegen ist ihm aber darin der Meister einer leider größtenteils sehr beschädigten Freskenfolge in einer beim Jedilerkloster befindlichen Höhle. Seine kurzen und unschönen Figuren weisen in die Spätzeit der Latmosklöster. Er gebraucht mit Vorliebe tiefes Violett und Indigoblau, um den düsteren Ernst gewisser Szenen, wie der Grablegung und Anastasis, durch einheitliche Farbenstimmung auszudrücken. Im Gekreuzigten, dessen magerer Leib sich vom nächtlichen Himmel in fahlem Braun abhebt, hat er eine Gestalt von starker, wenn auch gequälter Linienwirkung geschaffen. In der Verklärung und Taufe setzt er dem kalten Blau des Grundes ein tiefes Smaragdgrün entgegen, während Rot seiner Palette fast völlig fehlt. Hier versucht er das Wasser grünlich abzutönen, dort den von der weißgekleideten Gestalt des Herrn ausgehenden Lichtschimmer wiederzugeben, Bestrebungen, die auf die spätbyzantinische Malerei der Athoskunst vorausweisen. —

Die Hemmung der monumentalen byzantinischen Kunstübung durch zwei Generationen infolge der Gründung des lateinischen Kaisertums hat die Malerei sicher am allerwenigsten

getroffen, ja sie scheint ihrer Entwicklung eher förderlich gewesen zu sein. Bot sich außerhalb der griechischen Teilreiche von Nicäa und Epirus (S. 469) der Mosaikmalerei kaum Gelegenheit zur Betätigung in größerem Umfange, so gab es doch immer neue oder alte Kirchen auszumalen. Daß die griechische Wandmalerei im 13. Jahrhundert blühte, müssen wir schon aus ihrer Einwirkung auf die in der Entstehung begriffene italienische Kunst des Ducento schließen. Von ihr haben die Meister der Maniera greca wie Cimabue eine völlig ausgebildete, den Bedingungen des Fresco vortrefflich angepaßte Technik übernommen. Damals hat die Wandmalerei die Fesseln des Mosaikstils abgestreift und eine größere Bewegungsfreiheit erlangt.

Reste eines Freskenzyklus, der eine gewisse Summe technischer Fortschritte voraussetzt, finden wir im Paraklission, — der ehemaligen Trapeza, der Chorakirche (S. 474 u. Abb. 405). Trotz ihres sehr ungleichen und im allgemeinen sehr schlechten Erhaltungszustandes bleiben Gegenstand und Verteilung der Malereien größtenteils erkennbar. Die Hauptmasse zeigt einen einheitlichen Stil, wenngleich einzelne Bilder aus ihm herausfallen und stellenweise ein zweiter Malgrund die älteren Fresken bedeckt.

Eine solche Zutat ist vor allem die Gruppe von vier Porträtfiguren in der zweiten Nische der Fensterwand. Wie das Kostüm verrät, hat sich hier gegen Ende des 14. Jahrhunderts, wenn nicht noch später, ein hoher Würdenträger mit seiner Gattin und anderen Angehörigen, vermutlich über einer (heute beseitigten) Grabstätte, malen lassen. Die ältere Bilderfolge besteht aus zwei Zyklen, von denen derjenige der Vorderhälfte bis zum mittleren Gurtbogen die Gottesmutter preist, der andere den Heiland. Das Gewölbfeld zeigt ihn in apokalyptischer Herrlichkeit inmitten des Weltgerichts, von den Chören der Apostel, Asketen und Gruppen umringt, an die sich die Darstellung des Paradieses, die besterhaltene, im Bogenfeld der linken Wandnische anschließt. Dem guten Schächer folgend, der es eben betritt, eilen auf die vom Cherub bewachte Pforte Apostel und Heilige zu. Daß dort die Gottheit wohnt, sagen uns die drei Engel zur Rechten. Passionsszenen schlossen sich, scheint es, an der Apsiswand an mit der Darstellung des Abendmahls als typischen Hauptbildes der Trapeza. Den idealen und den kompositionellen Mittelpunkt des anderen Zyklus bildet die Halbfigur der Platytera im Scheitel der Kuppel, der „über die Engel Erhabenen", deren Gestalten die zwölf Gewölbfenster einnehmen. Unten waren alttestamentliche Weissagungen auf die Jungfrau dargestellt. Davon ist mit Sicherheit nur die Szene, wie Moses sich vor dem feurigen Busch, in dem wir der Bildsymbolik der Hermeneia (S. 541) gemäß dieselbe Ikone erblicken müssen, die Sandalen löst, im Bogenfeld der Innenwand (Abb. 438) zu erkennen, sowie eine spätere Wiederholung derselben am mittleren Gurtbogen. An den Pfeilern haben sich einzeln und paarweise verteilte Heiligengestalten ziemlich gut erhalten (Abb. 438). Ihre schwächliche und unsichere Gestaltenbildung steht in auffallendem Gegensatz zur ebenso ausdrucksvollen wie in malerischer Hinsicht fortgeschrittenen Wiedergabe der Köpfe. An diesen ist eine Rundung und Weichheit der Übergänge erreicht, die alles frühere übertrifft. Um so weniger kann die Vernachlässigung des Körperbaues uns darüber täuschen, daß der schlanke und sehr kleinköpfige Figurentypus durchaus dem der übrigen Fresken und weiter demjenigen der Mosaiken der Chorakirche (s. unten) entspricht, mag es sich um die jugendliche Kriegergestalt des Prokopios (Abb. 438), um die Engel in der Kuppel oder die Apostel des Paradiesesbildes handeln. Merkwürdig straff und brüchig erscheint die Gewandbehandlung, in der noch sichtlich die Tradition des Mosaikstils fortwirkt, die aber durch malerische Mittel eine Steigerung ins Kleinliche erfährt.

Es kann uns nicht überraschen, daß in den Mosaiken der Kachrije-Djami derselbe Stil herrscht, wie in den Fresken ihrer Trapeza. Theodoros Metochites, der letzte Ktitor (S. 474), bekennt sich in seinen Dichtungen als Stifter des gesamten Bildschmucks. Im Speisesaal begnügte er sich wohl nach allgemeinem Brauch mit der bloßen Ausmalung. Der Kirche aber verlieh er um 1303 einen desto reicheren — den reichsten uns bekannten, rein byzantinischen Mosaikenzyklus. Wahrscheinlich schmückten zu seiner Zeit schon ältere Mosaiken ihren Naos. Nicht nur die Reste zweier großer Ikonen Christi und der Hodegetria in den hierher versetzten Marmorumrahmungen neben dem Templon (S. 513) und eine Erwähnung





Abb. 507. Christus Immanuel, die Hochzeit zu Kana und wunderbare Speisung, Wand- und Gewölbmosaiken im Exonarthex der Chorakirche.

früher sichtbarer Seraphimgestalten in den Zwickeln spricht dafür, sondern vor allem der einheitliche Zusammenhang, der durch die gesamte Bilderfolge der doppelten von Theodoros Metochites ausgebauten Vorhalle hindurchgeht.

Es schieben sich in diese nur die zwei (S. 513) schon betrachteten älteren Ikonen ein. Denn der thronende Christus über der Königstür — eine abgeschwächte spätere Wiederholung des Idealtypus der Dëesis —, dem Theodoros knieend das Modell der Kirche überreicht, gehört zu seiner Stiftung, sowie auch die charaktervolleren, wenngleich überschlanken, Apostelgestalten Petri und Pauli zu beiden Seiten (Abb. 406) und vor allem das Brustbild der Blacherniotissa an der Innenseite des Außenportals. „Das Land des Raumlosen" — so lautet die Beischrift — ist hier dem „Lande der Lebenden" Christus (Abb. 507) gegenübergestellt, die mütterliche Fürbitterin dem Erlöser. Durch diese auf die bedeutsamsten Plätze verwiesenen Ikonen wird die geschlossene Einheit des Mosaikenzyklus fast gar nicht unterbrochen. Die Auswahl der Bilder ist eine so reichhaltige, daß die Vorhalle der Trapeza für sie mit in Anspruch genommen werden mußte. Dennoch fehlen die eigentlichen Festbilder, wenigstens die des Mysteriums der Passion und Auferstehung, wohl nicht infolge zufälliger Zerstörung, sondern weil sie nicht mehr in das Programm eingingen und wohl teilweise dem Naos überlassen blieben, zum Teil aber an den heute größtenteils schmucklosen Wänden des Narthex der Trapeza ihren Platz hatten. Gegenstand der Schilderung ist die Inkarnation und das Erdenwallen des fleischgewordenen Wortes (Joh. I, 14), das sich in Rede und Wundertaten bezeugt.



Abb. 508. Die Gottesmutter mit dem Kinde und die Könige aus dem Stamme Juda, Kuppelmosaik im Innennarthex der Chora-Kirche (Ausschnitt).

Die Kunst wendet sich jetzt wieder der epischen Erzählung zu, die sich freilich ganz auf dem dogmatischen Grundgedanken aufbaut. Es weht hier schon der Geist der Hermeneia. Ein theologisches Handbuch der Maler muß damals bereits in einer älteren Redaktion der aufstrebenden Wandmalerei einen umfassenden christologischen Bilderzyklus geboten haben. Die Lücken des evangelischen Berichts waren durch die apokryphen Evangelien ausgefüllt worden. Die Mosaikmalerei der Kachrije-djami führt dem Beschauer vor Augen, wie die Menschwerdung Christi von allem Anfang an im göttlichen Heilsplane beschlossen war und sich verwirklichte.

Der Ausgangspunkt liegt in der Südkuppel des Innennarthex, in der wir den segnenden Pantokrator erblicken, Derselbe Ikonentypus begegnet uns an gleicher Stelle, vielleicht aus etwas früherer Zeit, auch im Paraklission der Fethije-djami (S. 476), wo ihn die zwölf Propheten umgeben. In der Chorakirche schließen als Vertreter des Alten Testaments vierundzwanzig Patriarchen, Gestalten mit eisgrauen Bärten, einen Ring um ihn, darunter, zwischen die acht Fenster des Tambours verteilt, noch siebzehn Propheten einen zweiten. Das Brustbild Marias mit dem Kinde in der nördlichen Kuppel (Abb. 508) umgeben sechzehn Männer, Jünglinge und Greise aus dem Stamme Davids in königlicher Tracht, teils im Priestergewande, und wiederum acht Propheten, die den Messias geweissagt haben. Maria bildet das Bindeglied zwischen dem Alten und Neuen Testament. Mit ihrer Legende beginnt daher die erzählende Szenenfolge unter der Kuppel. Die kümmerlichen Überreste in den Zwickeln der Ostseite beziehen sich, wie das Lünettenbild, auf die Geschichte Joachims und Annas. Nur unvollständig ist auch die Geburt der Jungfrau im Bogenfeld unter dem anschließenden Gewölbe erhalten, das den Priestersegen schildert. Im Mittelgewölbe und an seinem Gurtbogen folgt die Einführung und der Aufenthalt der Jungfrau im Tempel (Tafel XXX, 1), dann springt die Schilderung auf die Gegenseite über zur Einhändigung des Purpurs im diesseitigen Bogenfeld des Portals, an die sich rückläufig die Szenen der Verlobung und Heimführung anreihen. Den Schluß macht wieder unter der Kuppel die Verwarnung Marias durch Joseph in der Lünette, über der die lebhaft bewegte Verkündigung am Brunnen im Zwickelgewölbe noch erhalten, während der eigentliche „Cheretismos" leider verschwunden ist. Man möchte glauben, daß hier eine Tür vorgesehen, wenn nicht gar anfangs vorhanden, war. Setzt sich doch die Erzählung im Außennarthex wieder an der Nordseite mit der Reise nach Bethlehem und Josephs Traum beginnend, fort, die durch das hinzuerfundene Nebenbild der Schätzung vor dem Statthalter an der Innenwand begründet wird, um im zweiten Bogenfeld zur Geburtsszene (Tafel XXIX, 1) und jenseits der Christusikone (Abb. 507) zu den Magiern vor Herodes überzugehen. Sie zieht sich umbiegend in fast zerstörten Bildern an den Wänden der Vorhalle des Speisesaals herum und kehrt mit den breit ausgemalten Episoden des Kindermordes wieder in den Exonarthex zurück, wo wir in der vorletzten Lünette der Fensterseite Elisabeth sich vor den Schergen in die Bergspalte flüchten sehen. Auf die Halbfigur der Blacherniotissa (s. oben) folgt die Genreszene der Heimkehr aus Ägypten als Einleitung zu zerstörten Bildern der Jugendgeschichte des Heilandes im Bogenfeld und Gewölbe am Nordende und zu den Szenen der Begegnung mit Johannes und der Versuchung am nächsten,

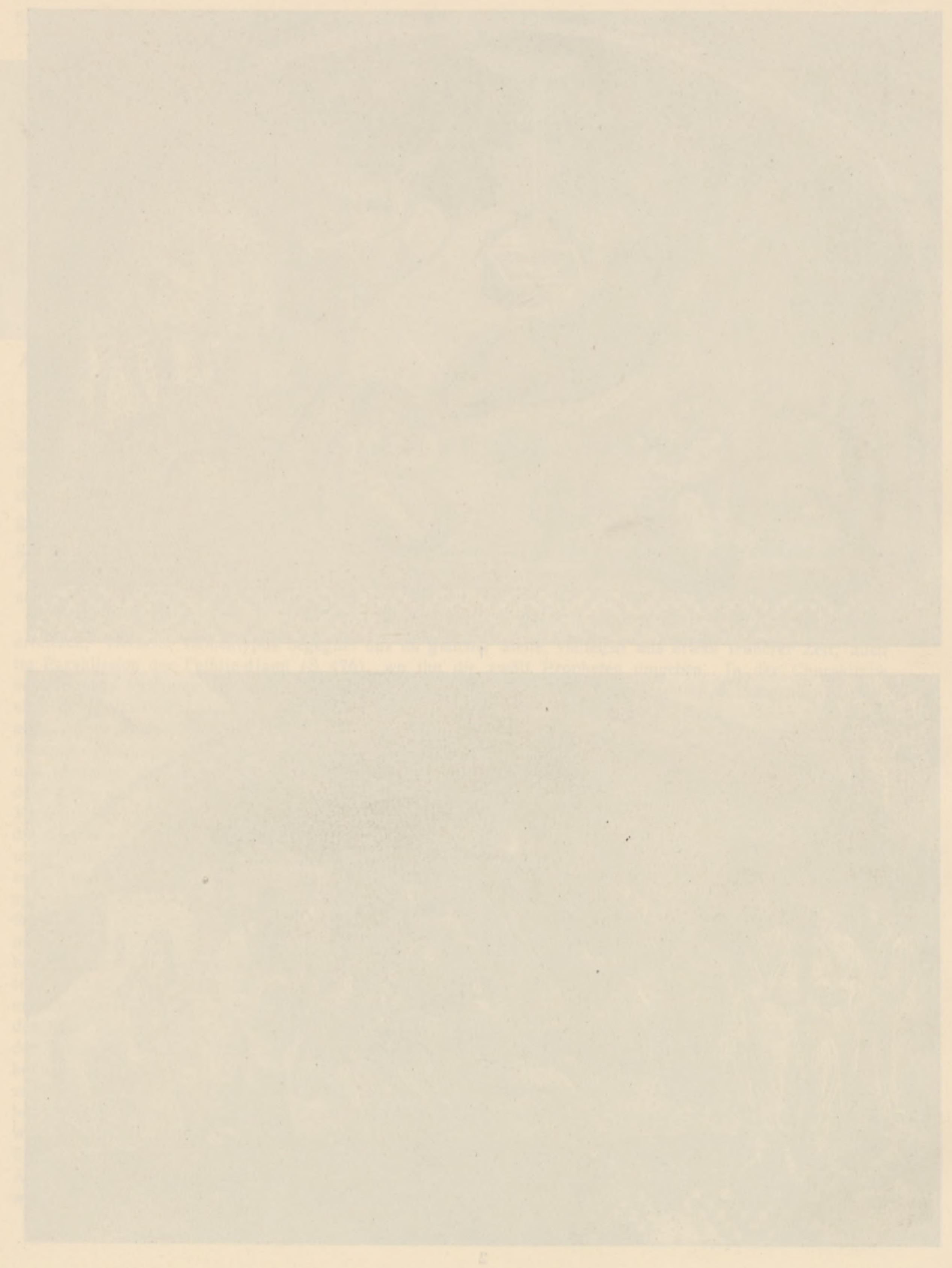


1



2

1. Geburt Christi und Hirtenverkündigung
2. Christus als Wundertäter Kranke heilend } Wandmosaiken der Chorakirche (Kachrije-Djami) in Konstantinopel (um 1300 n. Chr.)



hierauf die Brot- und Weinverwandlung (Abb. 507) und die Wunder Christi, von denen jedoch nur noch einige Spuren an den folgenden Gewölben nachbleiben. Etwas besser erhalten sind in der Vorhalle der Trapeza die Erweckung des Lazarus und das Gespräch mit der Samariterin, vor allem aber die Heilung des Gichtbrüchigen. Ihren Fortgang nehmen die Heilungswunder dann in unversehrten Bildern (Taf. XXIX, 2) unter der Südkuppel des Innennarthex, der mit dem Vorraum des Speisesaales in Verbindung steht. Dorthin führten sie wohl wieder zurück zu den zerstörten Schlußszenen (s. oben), von denen der Einzug in Jerusalem an der Südwand noch zu erkennen ist.

Vor den Mosaiken der Kachrije-djami überkommt uns selten die Erinnerung an die ältere Monumentalmalerei. Das liegt nicht etwa an der ungleich reicheren Auswahl der Szenen. Auch die wenigen typischen Bilder wie die Geburtsdarstellungen oder die Einführung Marias in den Tempel wirken mit der Kraft eines neuen Erlebnisses. Man fühlt, daß wieder eine Verinnerlichung der Kunst eingetreten ist, die ein neues Wirklichkeitsgefühl durchbrechen läßt. Die bedeutsamen Vorgänge haben vielleicht an Feierlichkeit verloren, dafür aber an dramatischem Leben doppelt gewonnen. Durch Zusammenstimmung des Ausdrucks auf einen oder mehrere klar gesonderte Momente erfüllen sich sogar Sammeltypen, wie die Geburt Christi (Tafel XXIX, 1), mit stärkerer Spannung. Blick und Gebärde der Figuren geben nicht selten in reiner Profilstellung ihren gegenseitigen Augenblicksbeziehungen viel mehr Leben, während die repräsentative Hinwendung zum Beschauer zurücktritt. Wie anschaulich wirkt z. B. die Szene der Verwarnung Marias durch Joseph (Tafel XXX, 2) mit ihren starken Kontrastwendungen. Die Teilnahme der Nebenfiguren, wie hier des vorausgehenden und zurückblickenden Gesellen, ist durchweg gesteigert und streift manchmal schon die Grenze, an der die Gefahr der Zerstreuung liegt. Bei der Einführung in den Tempel folgen die Gespielinnen Marias nicht mehr in geschlossener Schar, sondern kommen beiderseits einzeln aus einem auf der Gegenseite befindlichen Tor einander zurufend heran (Tafel XXX, 1). Bei der Überreichung des Purpurs tauschen nicht nur ihre Begleiterinnen, sondern auch zwei der Oberpriester ihre Bemerkungen aus. Die Einflechtung eines genrehaften Nebenvorgangs begegnet uns öfter. Bei der Hochzeit zu Kana (Abb. 507) tummelt sich eine Kinderschar, und daneben wird ein Stier geschlachtet. Ja wir treffen sogar mehrere frei erfundene Szenen (s. oben), wenn ihre erste Erfindung auch nicht unbedingt diesem Zyklus zu gehören braucht. Dazu ist auch die große Komposition zu rechnen, in der an letzter Stelle eine zahlreiche Versammlung von Krüppeln, am Wege sitzend, den vorbeigehenden Heiland um Hilfe anfleht (Tafel XXIX, 2). Der Realismus schlägt hier am kräftigsten durch, meldet sich jedoch auch sonst in den Typen der Pharisäer, der Hirten u. a. m. Der heftigste Gefühlsausdruck freilich wirkt geschraubt. Die Szenen des Kindermordes sind daher wohl am schwächsten ausgefallen. Geschädigt wird der Eindruck vielfach durch den gar zu hageren und je lebhafter, desto ungelenker bewegten Figurentypus. Allein unsere Aufmerksamkeit bleibt dank der Einheitlichkeit der Bildwirkung selten an diesen Schwächen der Einzelgestalten haften. Liegt doch vielleicht der größte Fortschritt in der zusammenhängenden Raumgestaltung, die sich hoch über die im 12. Jahrhundert erreichte Stufe (S. 576) erhebt. Der fiktive landschaftliche Grund der Geburtsszene (Abb. 392 u. 489) z. B. hat sich zu einem raumhaften Schauplatz der Handlung entfaltet (Tafel XXIX, 1). Die Standfläche ist emporgewachsen, ohne in Absätzen aufzusteigen, und sie ist vor allem mit der Szenerie in einen klaren Zusammenhang gebracht. Die Architekturen sind nicht mehr angeschobene Kulissen, sondern der Raum wird durch sie umstellt und erschlossen (Tafel XXIX, 2 u. XXX, 2). In die landschaftlichen Bilder bringen die mit besserer Beobachtung aufgefaßten Bäume einen natürlicheren Zug hinein. Gute Beobachtung zeigt auch

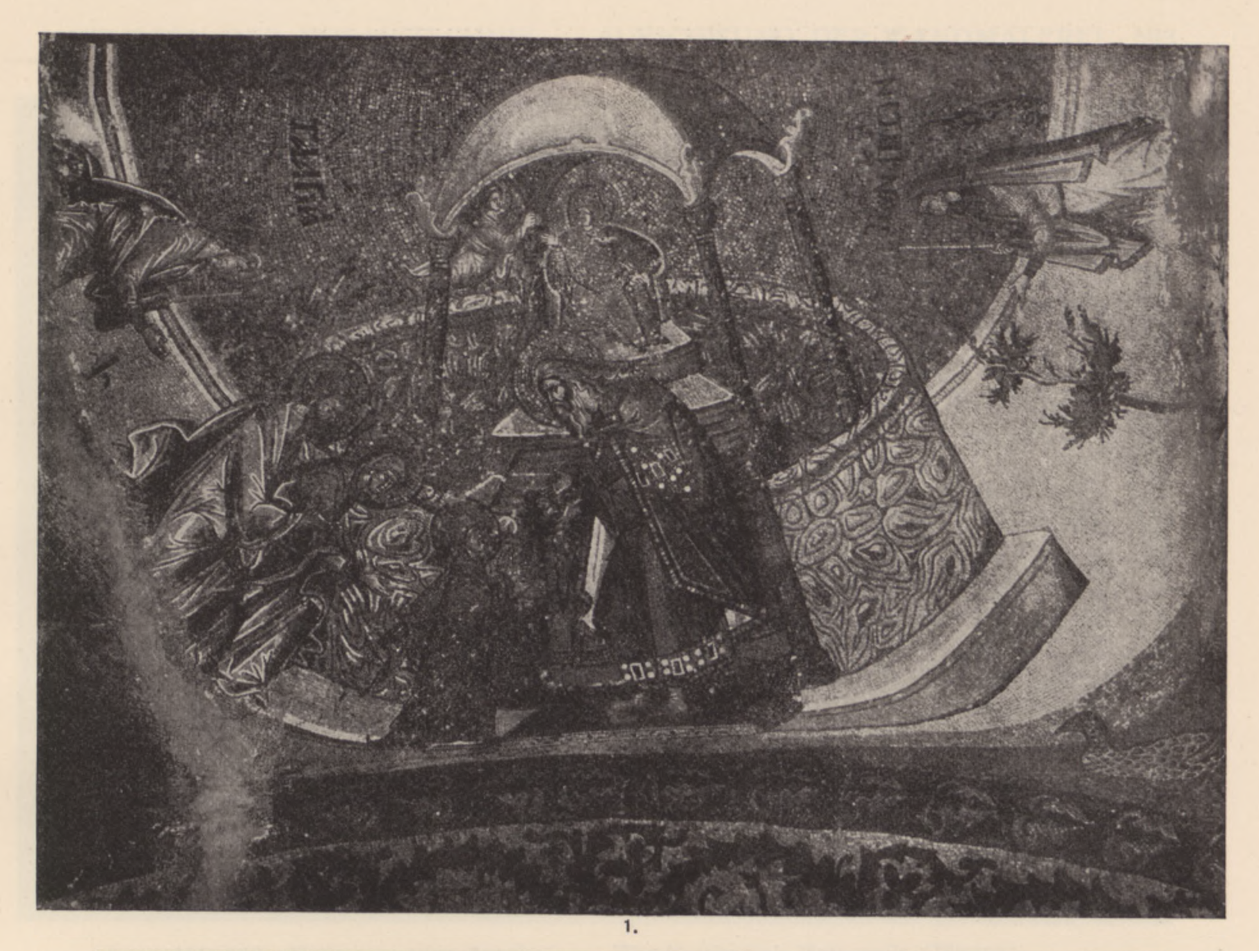
die Wiedergabe des Wassers, z. B. bei der Verkündigung an Anna, wo es wirbelnd in den Brunnen läuft. Gelegentlich werden die Gründe deutlich geschieden (Tafel XXIX, 1) und die Figuren teilweise in die Tiefe zurückgeschoben. Das auffallendste Beispiel bietet die über, d. h. hinter dem Oberpriester statt nebenan, wie in den älteren Mosaiken, sitzende Maria im Tempel (Tafel XXX, 1) in der Einführungsszene. Indem der Mosaizist hier das bunte Gestein der Altarnische mit unverkennbarer Freude nachbildete, hat er überdies jeder ruhigen Reliefwirkung der vorderen Gruppe geradezu entgegengearbeitet. Bei geschlossenen Räumen, wie hier, oder bei der Überreichung des Purpurs an Maria, bei ihrer Verwarnung u. a. m., wird von der Schrägstellung der Häuser, Nischen, Sitze trotz gewisser perspektivischer Widersprüche und Gewaltgriffe glücklicher Gebrauch gemacht. Das Problem der Darstellung eines bedeckten Innenraumes wird hingegen nicht ein einziges Mal in Angriff genommen, vielmehr beherrscht der Goldgrund durchweg noch die Oberhälfte des Bildes. Immerhin stehen die Figuren meist vor szenischem Hintergrunde.

In der Szenerie ist eine ziemlich einheitliche Beleuchtung durchgeführt, während für die Gestalten und Köpfe noch die herkömmliche Regel gilt, daß die abgewandte Gesichtshälfte die Schattenseite ist. Diese Schatten werden in einem einheitlichen grünen Ton neben den rosigen des Fleisches gesetzt, die minutiöse Modellierung durch Übergangstöne und die verschiedenfarbige Konturierung wird nicht mehr nach strenger Regel gehandhabt. Das bedeutet aber nichts weniger, als daß sich das Verhältnis des Mosaiks zur Malerei umgekehrt hat und daß die Technik des ersteren die breitere Behandlung der Freske zu erreichen strebt. Bei den Gewändern hat infolgedessen eine feinere koloristische Abtönung, verbunden mit einer scharfen Lichtung, Platz gegriffen. Der Grundton erreicht oft eine noch größere Tiefe als in den sizilischen Mosaiken. So wirken die Bilder außerordentlich farbig, und doch ist der rein dekorative Kolorismus der ersteren in ihnen durch lebendigen malerischen Sinn überwunden.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Leitung der technischen Ausführung, an der viele Hilfskräfte beteiligt waren, in der Hand einer starken künstlerischen Persönlichkeit ruhte, wohl der schöpferischsten, die wir aus dem ganzen byzantinischen Mittelalter kennen. Daß der Künstler an Gegebenes anknüpfte, vor allem an frühe Miniaturen der Homilien auf Maria, ist darum nicht ausgeschlossen, schmälert aber nicht seine Bedeutung. Ist ihm doch ein hohes Maß freier Bildgestaltung nicht abzustreiten. Etwas mehr traditionellen Charakter bewahren in der Chorakirche die zahlreichen an den Pfeilern beider Vorhallen verteilten, repräsentativen Heiligengestalten und -medaillons, und auch unter ihnen stehen manche bei besserem Körperbau in ihrer porträthaften Leibhaftigkeit denen der Trapeza (S. 588) nicht nach.

Wenn je, so war die byzantinische Monumentalmalerei im Anfang des 14. Jahrhunderts auf dem Wege, sich zu einer freien Raumkomposition durchzuringen. Daß diese Bestrebungen anhielten, lehren uns schon die spätesten Mosaiken in S. Marco. Damals hat die Taufkapelle wohl durch Enrico Dandolo († 1354), der dort bestattet liegt, ihren Mosaikschmuck erhalten. Die ausführenden Mosaizisten waren sicher Griechen, während die Entwürfe einem einheimischen Meister gehören dürften.

Das erklärt die übrigens nicht allzustarken Anklänge an die Gotik, so z. B. wenn in der Kreuzigung an der Altarwand die Füße Christi nur mit einem Nagel befestigt sind und neben Maria und Johannes der Doge kniet. Die beiden davorliegenden Kuppeln enthalten in konzentrischer Anordnung um ein Christusbild die taufenden Apostel und die Engelshierarchie. Griechische Ikonographie beherrscht aber auch die in den Wandlünetten herumgeführte Legende des Täufers, — die Predigtszene ausgenommen, die



1.



2.

1. Einführung Marias in den Tempel } Wandmosaiken der Chorakirche (Kachrije-Djami)
2. Verwarnung Marias durch Joseph } in Konstantinopel (um 1300 n. Chr.)

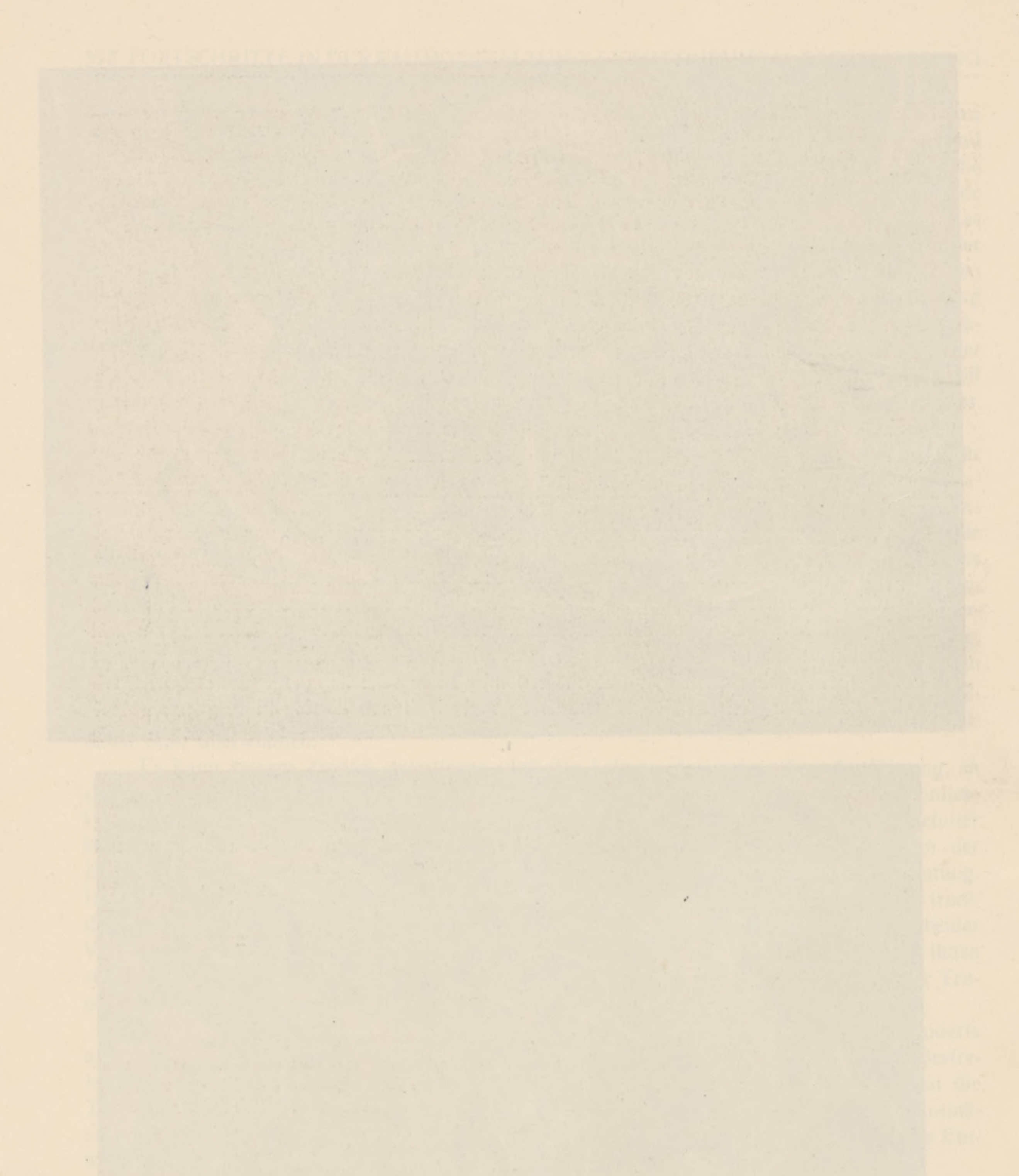




Abb. 509. Heilung zweier Aussätzigen, Wandfreske der Metropolis (Mistra)
(nach Millet, Les mon. byz. de Mistra, 1910).

in eine Kirche verlegt ist. Der hagere Asket, Christus, die Engel, Apostel, Propheten, Evangelisten und griechischen Kirchenväter, der Henker, Herodes, sein Weib und seine Tischgenossen sind echt byzantinische Gestalten, — nur Salome ist eine abendländische Prinzessin in hermelinbesetztem, enganliegendem Ärmelkleid. Am freiesten weitet sich der architektonische Raum im Gastmahl, während in die landschaftliche Szenerie noch die traditionellen Felszacken beengend hineinwachsen.

Nicht überall erhob sich die Mosaikmalerei des ausgehenden Mittelalters zu solcher Höhe wie in Byzanz und Venedig. Eine Vergröberung macht sich besonders in koloristischer Hinsicht in den einzigen Mosaiken des Athos bemerkbar, die sich aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts in Watopädi erhalten haben.

Die Typen der Dëesis über dem Portal und der beiden Verkündigungen neben diesem und an den Pfeilern des Altarraums entstammen noch guter ikonographischer Tradition, wenn auch die des Narthex ihre beginnende Verwilderung verraten. Eine überreichliche Verwendung von Schieferstiften neben den Glaswürfeln beeinträchtigt die Reinheit der Farbenwirkung. Das Blau im Gewande Marias läßt zugleich das feinere Verständnis für die Erzeugung der Leuchtkraft durch Abtönung vermissen. Hart und grell wirkt auch die Vereinigung von Hellgrün und Rotbraun im Chiton und Mantel des Täufers. Die weißlichen Fleischtöne werden durch die grünen Schatten noch kälter. Alle diese Mißgriffe haben sichtlich ihren Ursprung in einem ungeschickten technischen Bemühen, mit der Wandmalerei Schritt zu halten.

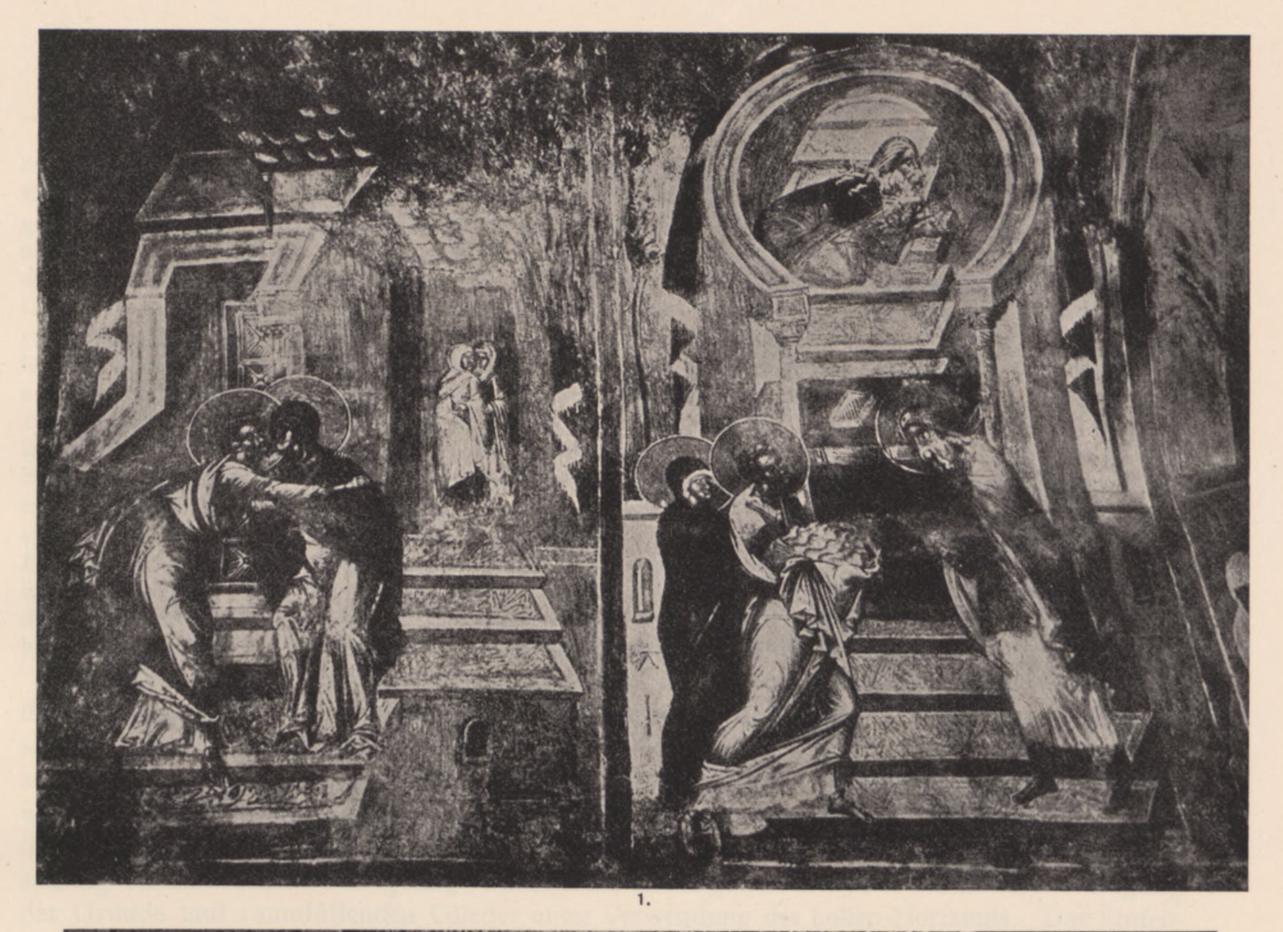
Der Freske gehörte die Zukunft, je weniger der sinkende materielle Wohlstand der byzantinischen Kultur die Mosaiktechnik zu pflegen erlaubte. Ihre Blüte verbreitet sich dafür um so schneller selbst über die Grenzen des wiederhergestellten Reiches, besonders



Abb. 510. Heilung des Gichtbrüchigen und Besessenen, Wandfreske der Metropolis (Mistra)
(nach Millet, a. a. O.).

auf der Balkanhalbinsel, und währt durch die ganze Paläologenzeit fort, um sich sogar noch unter türkischer Herrschaft in der Athoskunst (s. unten) zu erneuern. Einen erst unlängst der Forschung erschlossenen überreichen Bilderschatz des 14. und 15. Jahrhunderts bewahren zum Teil in vortrefflicher Erhaltung die Kirchen der von den fränkischen Fürsten der Peloponnes gegründeten Bergstadt Mistra (S. 493/4) in Lakonien, die seit 1770 verlassen daliegt. Sie bieten das Bild einer geschlossenen, folgerichtigen Stilentwicklung und eines ungemein triebkräftigen Wachstums des Darstellungsgehalts.

Die ältesten Malereien in der Metropolis (wohl um 1310 u. Z.) stehen in Komposition und Zeichnung noch auf der Stufe der Trapezafresken der Kachrije-djami, ja teilweise auf einer noch etwas älteren, weisen aber untereinander schon erhebliche Unterschiede auf. Die christologischen Szenen im Mittelschiff folgen noch den gewohnten Bildtypen. Eine Bilderreihe der Demetrioslegende im Nordschiff verrät deutlich den Zusammenhang mit dem Stil der Menologienillustration. Mit ihr teilen die sich anschließenden Taten Jesu (Abb. 509) sowie die sich mit den Mosaiken der Chorakirche berührenden Szenen aus der Jugendgeschichte der Jungfrau und des Wirkens der Heiligen Kosmas und Damian im südlichen Nebenschiff die vervollkommnete Gestaltenbildung, übertreffen sie jedoch schon durch die klarere, wohlabgewogene Komposition. Den größten Fortschritt darin aber bezeugen drei größere Bilder der Wunder des Herrn auf dieser Seite (Abb. 510), in denen nicht nur die Architekturen zu einem szenischen Hintergrunde zusammenwachsen, sondern auch bei der Heilung des Gichtbrüchigen der Versuch gemacht ist, die Gestalten mit der Hintergrundsarchitektur in Raumbeziehung zu bringen, den Vordergrund aber mit Hilfe der von mehreren Männern getragenen Betten perspektivisch zu klären — ganz im Sinne etwas späterer Bestrebungen der Florentiner Trecentomalerei. Auch vor der gestaltenreichen Schilderung des Weltgerichts im Narthex fühlt man, wie die Malerei sich freier zu ergehen beginnt, obwohl es noch im herkömmlichen Schema angeordnet ist. Die Entwicklung setzt sich in den Fresken der kleinen Johanneskirche, unter denen die Kreuzigung und das Stiftungsbild hervorstechen, u. a. m. fort. Ein jüngerer Zyklus von besserer Erhaltung in der Peribleptoskirche aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts überrascht vor allem durch seinen farbenfreudigen Kolorismus und die leichte malerische Pinselführung. Die in gelbe, rosa, weiße und hellblaue Gewänder gekleideten Engel in der „himmlischen Liturgie", einer hier zum ersten Male auftauchenden, ganz aus dem Geiste der mystischen Symbolik des Ritus geborenen Komposition, die Erscheinung Christi in der Verklärung an der Westwand des Mittelschiffs und im Himmelfahrtsbilde der Apsis strahlen auf tiefblauem Grundton in hellem Glanz. Hier findet die auf der Ostseite des Naos beginnende christologische Bilderfolge ihren Abschluß, die besonders in den Szenen der Passion an der Südmauer von gesteigertem, dramatischem Pathos beherrscht wird. Das Marienleben wird in einer Ausführlichkeit, die sowohl den Zyklus



1.



2.

1. Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte, Annahme des Opfers Joachims und der Hohepriester im Gebet
2. Erweckung des Lazarus

} Wandfresken der Peribleptos und Pantanassa (Mistra)

(nach G. Millet, Monuments byzantins de Mistra. Paris 1910. Mon. de l'art byz. II)



der Kachrije-djami wie die Freskenfolge der Metropolis noch weit übertrifft, mit der Vorgeschichte der Eltern und der Jugend der Jungfrau anhebend, auf derselben Seite bis zu ihrem Hinscheiden im Nordschiff geschildert. Es fehlt hier wie dort weder an genrehaften Zügen — beim Einzug Christi in Jerusalem raufen mehrere Knaben, bei der Einführung in den Tempel tanzen Marias Gespielinnen — noch an kühner Bewegung. Überhaupt verdanken gerade die Fresken der Peribleptos ihre Wirkung mehr der lebendigen Gestaltung der Handlung, als den kleinköpfigen und dürren Einzelgestalten. In der repräsentativen Aufreihung unterhalb des Pantokrator im Tambour der Kuppel erscheinen daher die Propheten schon ziemlich leblos. Dieselbe Technik mit ihrem reizvollen Farbenspiel und ihren grünen Schatten im Inkarnat erfährt noch im 15. Jahrhundert in den Fresken der Aphendiko und der Pantanassa (um 1430) eine glückliche Fortbildung zu weicherer malerischer Formensprache. Das mit der Zeittracht vermittelte Kostüm ist in ihnen realistischer und noch prächtiger, der architektonische Hintergrund und die Landschaft, z. B. beim Einzug in Jerusalem (Tafel XXXII), tiefgliedriger, die Komposition noch figurenreicher geworden. In der erstgenannten Kirche fesselt vor allem die frische Schilderung der Wunder Christi im Narthex. Doch fehlt es auch den auf die Koimesis Bestattung und Grablegung beschränkten Marienszenen nicht an poetischer Empfindung. Die höchste Steigerung ist hier wie dort den schwungvollen Kompositionen zuteil geworden, in denen die Engel in größeren Scharen die Gestalten Christi oder der Gottesmutter umschweben, wie in der Himmelfahrt (Tafel XXXII). Unter den leider teilweise sehr zerstörten Bilderfolgen der Pantanassa bietet die wohlerhaltene Freskenreihe zum Akathistoshymnos in der Monumentalmalerei einen neuen Stoff dar.

Die Betrachtung der Gemäldezyklen von Mistra lehrt unzweideutig, daß die Wandmalerei der Paläologenzeit mit aller Entschiedenheit dem Ziel illusionistischer Wiedergabe der Erscheinungswelt zustrebt. Diese Bestrebungen gehen der Entwicklung des trecentistischen und sogar noch des frühesten quattrocentistischen Stils in Italien durchaus parallel, ohne irgendwelche Anregungen von jener Seite aufzunehmen. Vielmehr sucht man die Raumtiefe mittels der überlieferten Formen sowohl der Bildarchitekturen als auch der Landschaft ganz selbständig zu entwickeln. Das gelingt auch bis zu einem gewissen Grade durch Vervielfältigung der Gründe und raumfüllenden Glieder unter Verwendung des hohen Horizonts. Das Stufenmotiv wird gelegentlich nicht ungeschickt verwertet (Tafel XXXI, 1). Und man scheut sich nicht mehr, die Gestalten in die tieferen Pläne einzustellen (Tafel XXXI, 2). Man wagt sogar in einzelnen Fällen die optische Verkleinerung der Hintergrundsfiguren (Tafel XXXI, 1) wiederzugeben. Aber die Zeichnung kommt doch nicht von der typischen Aufsicht auf die Architekturen los und vermag vollends die Gestaltung des Innenraumes nicht einmal in Angriff zu nehmen, weil sie sich nicht zum klärenden Grundprinzip der Perspektive durchringt. Die landschaftliche Szenerie wird, wie im Trecento, durch Vermehrung der Einzelformen des felsigen Hintergrundes fortgebildet, da es aber nicht gelingt, in diese regellos geneigten Flächen eine klare horizontale Gliederung hineinzulegen, so entsteht leicht der Eindruck, daß die darauf stehenden und liegenden Gestalten, z. B. bei der Geburt Christi schon mit der Peribleptosfreske beginnend, herabgleiten oder daß die Massen der Felslandschaft, z. B. ebenda und in späteren Darstellungen der Taufe Christi, die Personen unter sich begraben könnten (Taf. XXXI, 2). Entsteht daraus eine unerquickliche Überfülle und Verwirrung, so gewinnt andrerseits auch die Menschengestalt selbst nicht die volle Plastik der Erscheinung mangels der Beherrschung der zeichnerischen Verkürzung. Auf dieser Entwicklungsstufe beginnt die griechische Kunst zu erstarren.

Nach der Eroberung Konstantinopels waren es vollends die provinzialen Kunststätten, in denen die Tradition der byzantinischen Ikonographie fortlebte. Sie erfuhr die eifrigste Pflege in den neuen Mittelpunkten, an denen sich das geistige Leben der Nation sammelte, in den großen Klostergemeinschaften Nordgriechenlands. Ihnen brachte gerade die Weltflucht aus den höheren Ständen im 15./16. Jahrhundert kräftigen Zuwachs. Neben dem heiligen Berge erlebten auch die Meteoraklöster (S. 496) in Thessalien eine neue Blüte kirchlichen Lebens. In der Malerei findet diese ihren augenfälligsten, die Vorstellungswelt der üppig

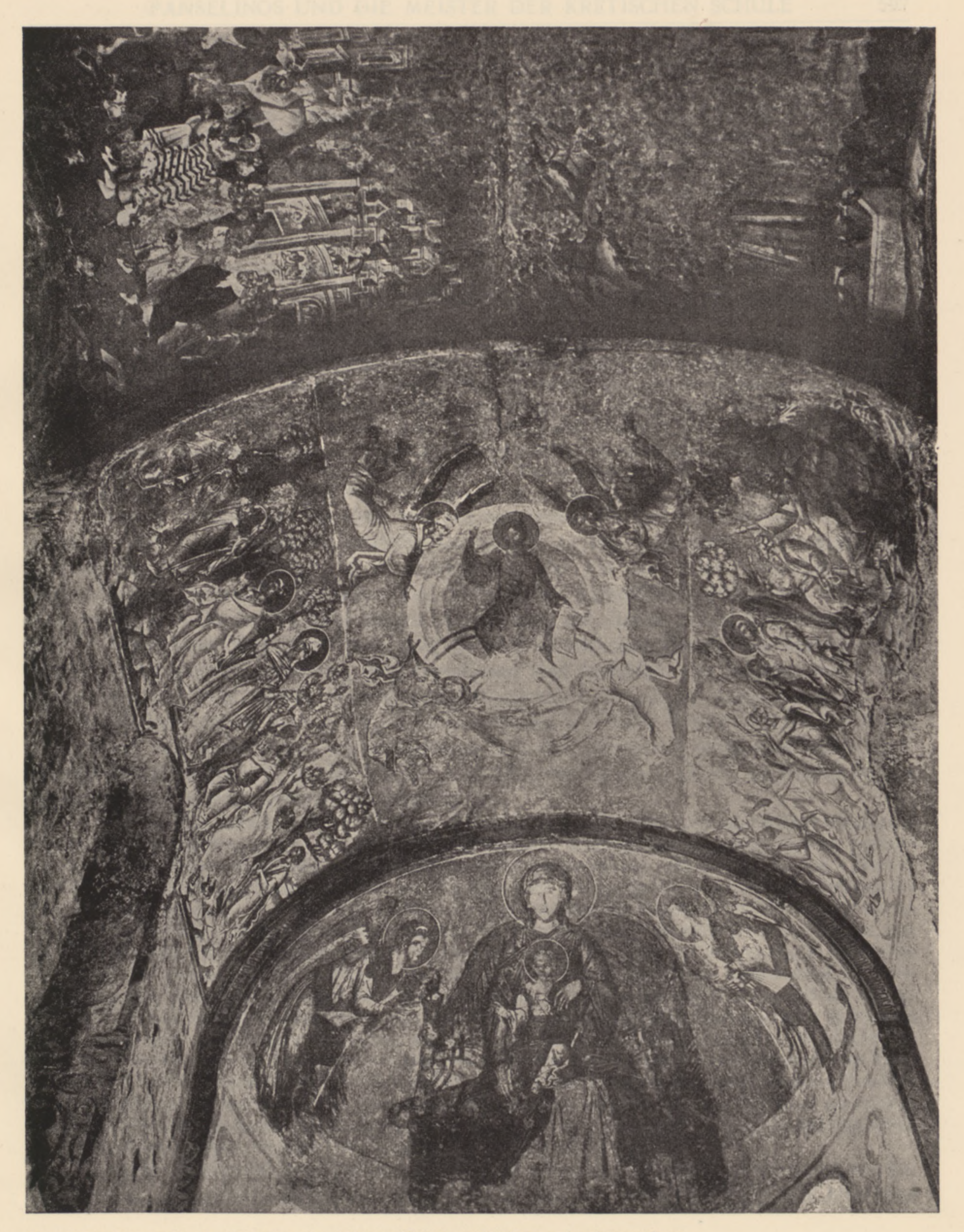
entwickelten Liturgie mit ihren mystischen Gesängen spiegelnden Ausdruck. Hier wie dort aber vermögen wir in den ältesten Denkmälern noch die Ausläufer, ja in den thessalischen Klosterkirchen sogar mehrere gleichzeitige Schöpfungen derselben Stilphase wie in Mistra festzustellen, zumal über ihre Entstehungszeit inschriftliche Angaben vorhanden sind.

Allen voran steht der unversehrte Bildschmuck der kleinen Hypapante (von 1387) mit einem ganz entsprechenden Stifterbild des vor der Gottesmutter in Proskynese hingesunkenen Hieromonachos Neilos. Aus dem 15. Jahrhundert rühren größtenteils die Malereien von Agios Stephanos und die des älteren Kirchleins im Meteoronkloster (von 1483) her. Der durch reiche Gewandbehandlung ausgezeichnete Stil dieser Zyklen besteht den Vergleich mit den Fresken von Mistra, nur macht sich in manchen Porträtfiguren von Stiftern, in den Gestalten der heiligen Krieger und einzelnen mit slawischen Inschriften versehenen Bildtypen der Einfluß serbischer Kunst bemerkbar. Auf dem Athos sind alle älteren Freskenzyklen, auf die sich erneuerte inschriftliche Angaben beziehen (in Watopädi aus dem Anfang des 14., in Chilandari gar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts u. a. m.), durch Spätwerke ersetzt. Nur die Gemälde des Andronikos von Byzanz aus dem Jahre 1423 bezeugen noch im Paraklission des heiligen Georgios von Agiu Pawlu die gemeinsame Abkunft seiner und der peloponnesischen Bilderfolgen von der hauptstädtischen Wandmalerei. Die christologischen Feste umgeben daselbst am Tonnengewölbe des Naos die Gestalt der Platytera (S. 573) und finden ihren Abschluß auf der Ostseite durch das Pfingstbild und die Himmelfahrt, während an der Westwand drei Marienfeste und an den übrigen Heiligengestalten dargestellt sind.

Wie schon in Mistra (S. 594/5), begegnen uns hier und in der Folge allenthalben vorzugsweise im Bema und im Tambour der Kuppel manche ikonographischen Neuschöpfungen, die aus dem Geiste des feierlich ausgestalteten Altardienstes geboren sind oder in denen die ältere Bildsymbolik tiefsinnig ausgesponnen erscheint.

Der jugendliche Christus wird als „Engel des großen Rates" geflügelt und mit beiden Händen segnend dargestellt. Auch der Ikonentypus des wunderwirkenden Muttergottesbildes der „Pegē", eines vor den Toren von Byzanz gelegenen heiligen Brunnens (Agiasma), der die Blacherniotissa in einer Schale stehend zeigt, hatte unter dem Beinamen des „lebenspendenden Quells" bereits in der kirchlichen Malerei der Paläologenzeit Aufnahme gefunden (Mistra), ebenso der geflügelte Täufer als der Vorbote des Herrn inmitten der den Pantokrator umgebenden Engelshierarchie. Seit dem 16. Jahrhundert wird die letztere manchmal durch die „himmlische Liturgie" (S. 594) ersetzt, in der Regel hat jedoch diese ihren Platz unter dem liturgischen Abendmahlsbilde in der Altarnische. Hier entsteht aber noch eine neue Komposition, indem die seit alters den untersten Wandstreifen einnehmenden Kirchenväter (Abb. 485/6) — doch sind es nie mehr als die sechs angesehensten, bei Raummangel sogar nur Basilios und Chrysostomos — zu einem von Engeln oder Seraphim bewachten Altar in Beziehung gesetzt werden, auf dem ein Diskos das zerstückelte Christuskind trägt, ein Sinnbild der Hostie und ihrer Zerteilung im unblutigen Opfer. Später erweitert sich die „Liturgie der heiligen Väter" dann noch durch Hinzufügung des auf Wolken thronenden Christus. Auch in der Prothesis kommen neue Apsisbilder auf, die den Akt der Zurüstung des Opfers (Proskomidie) symbolisieren. Außer der schon in Kappadokien (S. 583) und in Mistra (A. Theodoroi) belegten Grabesklage entstammt nach der älteren Überlieferung die früh (in Agiu Pawlu) auftauchende Verbildlichung der Ostersamstagshymne „Oben auf dem Throne und unten im Sarge usw." in doppelter Darstellung Christi. Sinnfälliger findet der eucharistische Opfergedanke seinen Ausdruck in der Gestalt des Heilands, der nackt und blutend in einer Schale steht. Aber in gleicher allegorischer Umdeutung wird jetzt auch (zuerst in Karyäs) der im Sarkophag stehende Schmerzensmann von der italienischen Kunst übernommen, öfters mitsamt den ihn umgebenden Leidenswerkzeugen, manchmal aber auch gestützt von Maria zur Veranschaulichung des Gesanges „Mutter, weine nicht um mich". Und unter demselben Einfluß steht auch zum mindesten die weitere Entwicklung des neuen Bildtypus, der im Naos über dem Eingang den Jesusknaben als den „Löwen aus dem Stamme Juda" (Gen. 49,9) mit offenen Augen ruhend wiedergibt, anfangs (ebenda) allein, dann mit Erzengeln und im Beisein Marias, die sein Antlitz entschleiert (der sog. Anapeson).

Als Träger dieser jüngeren, zum Teil dem Abendlande entlehnten Bildgedanken tritt etwa seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts eine neue Künstlergeneration auf den Plan. Sie kommt nicht mehr aus Byzanz, sondern gehört der sogenannten kretischen Schule an, wie die Herkunft einzelner Meister (s. unten) und der enge Zusammenhang ihrer Typen mit der Ikonenmalerei beweist. Ihr eigentlicher Ausgangspunkt ist also wohl Venedig,



Die Platytera mit den Erzengeln, Himmelfahrt und Einzug in Jerusalem, Gewölbfresken des Altarraums der Pantanassa (Mistra)
(nach G. Millet, Monuments byzantins de Mistra. Paris 1910. Mon. de l'art byz. II.)

dessen Werkstätten (S. 514/5) von der im Besitz der Republik befindlichen Insel lebhaften Zuzug erhielten. Reiche Arbeitsgelegenheit aber, zumal in der Freskotechnik, bot ganz Griechenland. Die neuen Meister werden schon von Dionysios von Phurna (S. 541) von den alten unterschieden. Der Athos als Freistatt griechischen Mönchslebens im türkischen Reich zog die besten Kräfte an sich. So nimmt die Wandmalerei noch einmal einen Aufschwung, getragen von der religiösen Kräftigung, die als Folgeerscheinung des politischen Zusammenbruchs die Nation durchströmt. Der Künstlername des Panselinos von Saloniki strahlt in der Erinnerung an jene Zeit am hellsten —, wie es scheint, mit Recht —, denn der Freskenzyklus des aus dem Jahre 1526 im Protaton zu Karyäs (S. 479), als dessen Urheber im Paraklission des Täufers ein Manuel Panselinos inschriftlich beglaubigt ist, bedeutet eine künstlerische Tat.

Der Bildschmuck ist im wesentlichen nach dem für die Kuppelkirche gebräuchlichen Schema angeordnet mit Weglassung der Kompositionen, für die im basilikalen Bautypus die erforderlichen Plätze fehlten, vor allem des Pantokrator. Im Altarraum sind die Hypsilotera, über ihr die Verkündigung, unten die liturgische Abendmahlspende dargestellt, an den Seitenwänden die Anfangs- und Endszenen des christologischen Zyklus, der sich in zwei Reihen um das ganze Heiligtum herumzieht, während über ihm Propheten und Patriarchen des alten Bundes, zuunterst aber Einzelgestalten von Märtyrern, Kirchenlehrern, frommen Büßern usw. die Wände erfüllen. Die Vorhalle enthält das Koimesisbild (von 1512) und das darüberliegende Paraklission die Heimsuchung sowie Wiederholungen der Verkündigung und Geburt Christi u. a. m.

Bei aller Belebung im einzelnen weichen die Szenen von den herkömmlichen Bildtypen nicht ab. Die ikonographische Tradition ist vollends in den zahlreichen Heiligengestalten und Halbfiguren treu bewahrt, es durchdringt sie aber ein maßvoller Naturalismus. Sie sind gleichsam lebendiger geworden und haben einen einheitlichen physischen Charakter gewonnen. Unverkennbar wirken darauf Anregungen der italienischen Renaissancemalerei ein, sie beschränken sich jedoch fast ganz auf den vervollkommneten malerischen Stil. Die Zeichnung ist genauer geworden, die Proportionen sind berichtigt. Im Kostüm und in einzelnen Kompositionen machen sich die gegenständlichen Entlehnungen kaum bemerkbar.

Panselinos folgten bald andere Künstler aus der kretischen Schule. Die Arbeiten des Theophanes von Kreta treffen wir in mehreren Klöstern, wenngleich leider zum Teil in übermaltem Zustande, so z. B. in der Kirche (Abb. 402) von Lawra (1535/6), in der das System des Bildschmucks sehr übersichtlich geordnet ist.

Der Altarraum enthält außer den liturgischen Kompositionen und ihren alttestamentlichen Prototypen (Stiftshütte und Bundeslade) nur Himmelfahrt und Pfingstbild, sowie die Gottesmutter, die auch begleitet von einer antitypischen Bilderreihe vom Diakonikon Besitz genommen hat, während die Prothesis den von Evangelistensymbolen umgebenen Christus und als Gegenbild des herversetzten liturgischen Abendmahles das Isaakopfer aufweist. Im Naos sind zuoberst am Gewölbe aller vier Kreuzarme die Wunder und andere evangelische Vorgänge dargestellt, in denselben aber die Hauptereignisse des christologischen Zyklus, und zwar auf der Südseite die Jugendgeschichte bis zur Taufe und in der Apsis die Verklärung, im Westen die Vorszenen der Passion bis zur Geißelung, im Nordchor ihre Vollendung bis zur Auferstehung (Myrrhophoren) und die Höllenfahrt als Apsisbild. Vervollständigt wird die Folge durch Geburt und Tod des Täufers im nordwestlichen und die Anfangsszenen des Lebens Marias im südwestlichen Eckraum, deren Entschlafen seinen Platz über dem Eingang behauptet, wie die Verkündigung die beiden Ostpfeiler. Die gleiche Anordnung wiederholt sich im Katholikon von Dionysiu, das (laut Inschrift im Narthex) ebenfalls von Theophanes (um 1547) ausgemalt worden ist, nur hat man sich hier auf wenige Wunderszenen am Gewölbesaum des Altarraums beschränkt, der Kreuzigung hingegen einen Hauptplatz an der Westwand angewiesen. Zum typischen Bilderbestande des Kuppelraumes gehören hier und dort sowie fortan auch das Mandilion und Keramidion (S. 586) zwischen den Evangelisten im Osten und Westen.

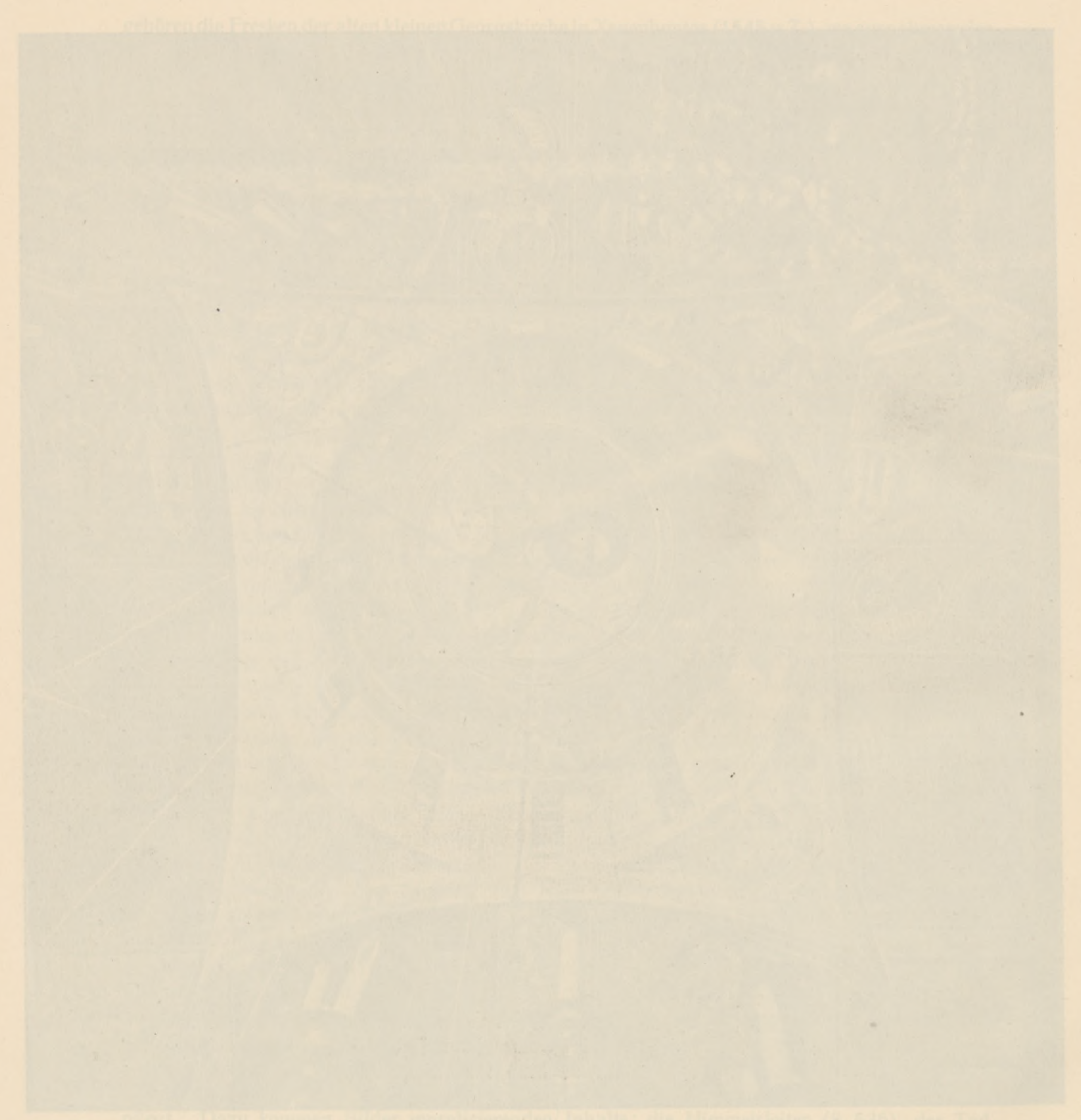
Dasselbe ikonographische System wird mit unerheblichen Abweichungen, die jedoch den Zusammenhang gelegentlich verdunkeln, anderwärts festgehalten. Zu den besterhaltenen Malereien

gehören die Fresken der alten kleinen Georgskirche in Xenephontos (1545 u.Z.), wo ausnahmsweise die Seitenapsiden als Hauptbilder das Abendmahl (im S.) und die Beweinung (im N.) aufgenommen haben. Ihre Bedeutung liegt darin, daß hier augenscheinlich nicht nur Bildtypen aus Lawra und dem um 1540 ausgemalten Katholikon von Kutlumusi, sondern auch aus anderen untergegangenen Freskenfolgen peinlich getreu wiederholt worden sind. Andere Malereien verraten engeren Anschluß an das Vorbild des Panselinos, so z. B. in der Kirche der Kellie Moliwoklissi oder, wie in der des hl. Prokopios, Vermittlungsversuche zwischen diesem und dem älteren Stil. Unter den späteren Arbeiten des 16. Jahrhunderts bietet einen besonders einheitlichen und reichhaltigen, wenngleich übermalten Bildschmuck, in dessen Stil jene verschiedenen Richtungen ausgeglichen und fortgebildet erscheinen (Tafel XXXIII), das Katholikon von Dochiariu (1568 u. Z.). Es zeigt die engste Übereinstimmung mit der Vorschrift der Hermeneia, in deren Zeichen diese gesamte spätbyzantinische Wandmalerei steht, über die Verteilung der Szenen. In den Grundzügen ist es noch immer der mittelalterliche Kanon, er erscheint aber in den einzelnen Teilen erweitert und bereichert, hier auch durch neue Szenen aus dem Leben der Jungfrau und des Täufers an der Westwand. Daneben kommt manchmal der dogmatische Parallelismus alttestamentlicher Szenen, die auf Christus oder Maria bezogen werden, noch reichlicher zu Worte (Moliwoklissi). Diese Vereinheitlichung des ikonographischen Kanons wie auch der künstlerischen Auffassung blieb nicht auf den Athos beschränkt. Theophanes von Kreta hat laut Inschrift auch in der Kirche des Meteoronklosters des hl. Nikolaos Anapausă gearbeitet (1527). In der übersichtlichen Anordnung des Gesamtzyklus und in der Reinheit der Zeichnung wird das Katholikon von Dochiariu noch übertroffen durch die malerische Ausschmückung der Kirche des großen Meteoronklosters (von 1552), die von jeder späteren Auffrischung unberührt geblieben ist. Daselbst bewahrt die kleinere Kuppel des Altarraums (S. 497) die typische Darstellung des Pantokrator mit der Engelshierarchie und die Zwickelbilder der vor einfacheren Architekturen dasitzenden Evangelisten älteren Stils. Die Bildgestaltung des 16. Jahrhunderts bedeutet hingegen die äußerste Grenze, bis zu der die griechische Malerei in der Fortbildung der Raumkomposition fortgeschritten ist, ohne sich von den ererbten schematischen Bildarchitekturen und Landschaftsformen zur Freiheit durchringen zu können. In der Vorhalle (Liti) wird öfters die Folge der Akathistosillustration in Fresken umgesetzt (s. unten). Hier bietet sich außerdem noch reichlich Platz für einzelne alttestamentliche Szenen, für die Darstellung der Synoden u. a. m., wenn nicht das Jüngste Gericht, das aus Raummangel seinen althergebrachten Platz an der Westwand des Naos verläßt, die Ostwand des Narthex in Anspruch nimmt. In Dochiariu z. B. ist es in den Exonarthex hinausgerückt, in der Kirche des Barlaamklosters (S. 496) aber bedeckt es die ganze Wandfläche über dem Eingang zum Naos und hat es vielleicht die eingehendste Ausgestaltung zu bildhafter Komposition gefunden (1566), die sogar einzelne dem Abendlande entlehnte Züge, wie den Höllenrachen, enthält, während die Trapeza von Dionysiu noch ein altertümliches Gemälde (von 1546) mit der streifenförmigen Gliederung aufweist. Für den Speisesaal, der hier und in Lawra noch einen wohlerhaltenen Freskenschmuck des 16. Jahrhunderts besitzt, besteht, abgesehen von der kanonischen Darstellung des Abendmahls in der Apsis hinter dem Platze des Hegumenos, größere Freiheit in der Auswahl und Anordnung des Bildstoffs, den größtenteils die Heiligenlegende liefert, wie sie sich auch im Narthex über alle sonst verfügbaren Plätze am Gewölbe und an den Wänden auszubreiten pflegt. Dazu kommen Bilder moralisierenden Inhalts: die Himmelsleiter (S. 536), der Tod des gerechten und des sündigen Mönchs (S. 520) u. dgl.



Pantokrator und Himmlische Hierarchie, Evangelisten und christologischer Bilderzyklus (o. Geburt u. Darstellung Christi, l. Abendmahl u. Petri Verleugnung, u. Grablegung u. Thomaswunder, r. Erscheinung des Auferstandenen und Heilung des Tauben), Gewölbmalerei des Katholikon von Dochiariu (Athos)

(nach phot. Aufnahme von H. Brockhaus)



Der Stil der Blütezeit der Mönchskunst, dem auch im übrigen Griechenland manche verstreuten Überreste angehören, wie die Kuppelmalereien in Hosios Lukas (S. 554), ein schönes Apsisbild der Platytera in Halbfigur im Theodoroskloster bei Korfu u. a. m., erfährt im 17. Jahrhundert keine Steigerung weiter nach der Seite malerischer Anschauungsweise, vielmehr erfolgt ein gewisser Rückschlag zur eingewurzelten Vorliebe für schärfere lineare Formengebung, ohne daß eine vollkommenere zeichnerische Naturwiedergabe angestrebt oder gar erreicht würde. Die schablonenhafte Verknöcherung der Typen und die Vernachlässigung der künstlerischen Wirkung über der spiritualistischen Bedeutung der Darstellung kennzeichnen die eintretende Erstarrung. Tüchtige Arbeiten bieten noch die Trapeza (1622) sowie aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Paraklission des heiligen Nikolaos (1667) und dasjenige des Täufers (1684) in Chilandari mit einer ausführlicheren Szenenfolge des Johanneslebens. Als neuer Gegenstand begegnet uns in der 1676—1700 ausgeschmückten Trapeza von Dochiariu neben den Akathistosbildern die Schilderung der apokalyptischen Visionen. Erst seit 1715 machen sich wieder im Naos und in der Vorhalle der Oikonomissakirche in Lawra Bestrebungen geltend, die sichtlich an die Typen des Panselinos anknüpfen und vielleicht mit der Tätigkeit des Dionysios Phurnographos (S. 541) zusammenhängen, wenn anders die stilverwandten Malereien der Kellie des Täufers bei Karyäs von seiner Hand herrühren. Die freie Erfindung gewinnt fortan bei der Durchführung größeren Spielraum, wenngleich das ikonographische System als Ganzes in den größeren Kirchen von Philotheu (1765), Karakallu (1768) und Xeropotamu (1783) nach wie vor erhalten bleibt und nur mehr oder weniger mit Nebenszenen durchsetzt wird. Außer der fortschreitenden Vermehrung der Bilder, unter denen nun auch die Himmelfahrt Marias u. a. Renaissancetypen auftauchen — einzelne, wie die Anbetung des Kindes, verwertet schon das 16. Jahrhundert (Tafel XXXIII) —, ist ein wachsender Naturalismus und eine grelle Farbengebung das Kennzeichen dieser u. a. jüngerer Freskenzyklen des 18. Jahrhunderts. Jetzt tritt der Widerspruch der Figurenzahl und der neuen Motive mit der zurückgebliebenen Raumgestaltung oft schreiend hervor. Denn die letztere beharrt durchaus auf der im 16. Jahrhundert erreichten Stufe. In dieser halbzersetzten Verfassung erhält sich die ikonographische Überlieferung bis tief ins 18., ja bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts. Daß die gesamte kirchliche Kunst Griechenlands an der Stilentwicklung teilnimmt, in der die Führung dem Athos verbleibt, beweisen nicht nur die jüngeren Bilderfolgen der Meteoraklöster (Agia Trias u. a. m.), denen Malereien des 17. Jahrhunderts in der Basilika von Kalabaka (S. 478) zuzurechnen sind (1633), sondern auch die gleichzeitigen Fresken der kleinen städtischen Kirchen (S. 488) Athens (älter vielleicht die des A. Taxiarches). Am vollständigsten aber liegt das ikonographische System, wie es im 16. Jahrhundert festgestellt worden war, in dem um 1682 ausgeführten Bilderschmuck des Naos der Kaisariani (S. 459) vor, wenngleich er auf die christologischen Hauptfeste beschränkt ist und in den Seitenapsiden sowie am Westarm an Stelle der typischen Szenen die Predigt des Täufers (S.), den Einzug in Jerusalem (W.) und die Myrrhophoren (N.) aufweist. Dafür bietet der Narthex neben der Marienlegende die Geschichte des Auferstandenen und die Parabeln des Herrn, in seiner Kuppel aber den neuen, dem Abendlande entlehnten Typus der Dreieinigkeit.

Für die Geschichte des mittelalterlichen Monumentalstils hat neuerdings besonders Th. Schmidt eine Reihe wertvoller Beiträge geliefert. Die fortschreitende Ausbildung des ikonographischen Systems der kirchlichen Malerei tritt dadurch in helleres Licht. Zu den chronologischen Folgerungen und Nachweisen ist im einzelnen Stellung zu nehmen. Th. Schmidt, Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-pl., XVII (mir dank dem Entgegenkommen des Verfassers in den Druckbogen zugänglich) hat durch genaue Aufnahme und Untersuchung der Mosaiken von Nicäa, wie sie mir a. a. O. S. 194 unter den schwierigen örtlichen Bedingungen

noch nicht in dem Maße möglich gewesen ist, den technischen Tatbestand erschöpfend aufgeklärt und eine umfängliche Erneuerung der Altarmosaiken (durch Naukratios) nach dem Bildersturm festgestellt. Seiner Annahme einer weit, vielleicht ins 6. Jahrhundert zurückreichenden Entstehung der älteren Bestandteile vermag ich jedoch so wenig wie hinsichtlich der dafür entscheidenden Bauzeit der Kirche (S. 449 u. 497) zuzustimmen, zumal die Unterschiede der Technik nicht so beträchtlich erscheinen. Ebenso glaube ich aus den von D. Ainalow, Βυζ. Χρονικά (Wiz. Wremennik) 1908, S. 535 ff. eingehend entwickelten Gründen auch gegen Diehl und Le Tourneau, a. a. O. an der Entstehung sowohl des Apsis-, als auch des Kuppelmosaiks der A. Sophia von Saloniki im 9. Jahrhundert festhalten zu müssen. Zu den römischen Parallelen vgl. meine Ausführungen a. a. O. S. 283 ff. Bis zum Erscheinen von Wilperts Publikation (Teil I, S. 355) bietet für die Denkmäler Roms die vollständigste Zusammenstellung W. de Grüneisen, Ste. Marie Antique, Rome 1911, doch ist dazu noch immer die grundlegende Untersuchung von G. Rushforth, Papers of the Brit. School at Rome. 1902, S. 1 ff. und Wilpert, Arte 1910, S. 81 ff. zu vergleichen, sowie Ch. Diehl, Journ. d. Sav. 1912/3, S. 49 u. 97 und für die Mosaiken Johanns VII. Ph. Lauer, Bull. de la Soc. des antiqu. de France 1910, S. 318 ff.; für die Fresken von S. Crisogono Marucchi, N. Bull. di archeol. crist. 1911, S. 11 ff. und von S. Saba E. Wüscher-Becchi, Röm. Quartalschr. 1903, S. 54 ff. Über das Kreuz in den Mosaiken der Ikonoklasten handelt G. Millet, Bull. de corr. hell. 1910, S. 96 ff. Die Entstehungszeit des Apsismosaiks der Panagia Angeloktistos ist durch Th. Schmidt, a. a. O. 1911, XV. S. 206 ff. überzeugend aufgeklärt. Die Zuweisung der von ihm entdeckten Templonikonen in Nicäa, a. a. O. XVII, S. 65 ff. in das 10. Jahrhundert erscheint mir (bis zu ihrer Veröffentlichung mit Vorbehalt) annehmbar, nicht aber die Herabrückung der Mosaiken von Hosios Lukas in das Ende des 11. oder den Anfang des 12. Jahrhunderts, da ihr Stil mit der nächstliegenden Voraussetzung ihrer dem Bau unmittelbar nachfolgenden Vollendung sehr wohl im Einklang steht, während der ikonographische Tatbestand nichts weniger als einen einhelligen Gegenbeweis liefert. Dasselbe gilt für Th. Schmidt, Die Kiewer Sophienkathedrale. Moskau 1914 (russisch). Hinsichtlich der Mosaiken der Nea Moni treffen seine mustergültigen Untersuchungen a. a. O., XVII, S. 134 ff. im wesentlichen mit meinen eignen Beobachtungen an Ort und Stelle zusammen. G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris 1899, behält seine grundlegende Bedeutung für die weitere Forschung über die mittelalterliche Stilentwicklung der Mosaikmalerei. Die Abhängigkeit der Mosaiken des Domes von Ravenna von palästinensischen Vorbildern hat Th. Schmidt, Die Leuchte, 1914, S. 7 ff. (russisch) nachgewiesen, wie ihm auch eine kritische Nachprüfung des erhaltenen Mosaikschmucks der Geburtskirche in Bethlehem im Journ. des Minister. d. Volksaufkl. 1913, N. 8, S. 313 ff. (russisch) zu verdanken ist. Den Zusammenhang des Mosaiks von Grottaferrata mit dem der Zionkirche in Jerusalem erwies A. Baumstark, Or. christ. 1904, S. 121 ff. Die einzige wissenschaftlichen Anforderungen entsprechende Untersuchung sizilischer Mosaiken bietet bis heute A. Pawloski, Die Malerei der Palatinischen Capelle in Palermo. Petersburg 1890 (russisch). Neuere Beiträge zu den Malereien der kappadokischen Höhlenkirchen sind von G. de Jerphanion, Rev. archéol. 1912, 2 S. 236 ff. und von Millet, C. r. de l'Acad. des inscr. et C. lettres 1912, S. 326 beigebracht worden, die Erläuterung der Latmosfresken von mir bei Th. Wiegand, Millet. III, 1, Der Latmos, Berlin 1913, S. 190 ff. Über die Bilderzyklen der Kachrije-djami, der Kirchen von Mistra und die übrigen Denkmäler im einzelnen vgl. außer den zu den Abbildungen zitierten Werken die S. 449 u. 497/8 zusammengestellte Literatur, über die Meteoraklöster außerdem N. A. Βέης, Βυζαντιολ. Ἑταιρεία. ἐν Ἀθήναις 1910, S. 61 ff. (Album in Vorbereitung) sowie zu den Athoskirchen L. Nikoljski, Historischer Abriß der Wandmalerei des Athos. Petersburg 1907/8. Ikonogr. Archiv. Lief. I/II (russisch) und im allgemeinen zur Ergänzung Diehl, Manuel etc. S. 359 ff., S. 451 ff., S. 533 ff. u. S. 731 ff., sowie Dalton, a. a. O. S. 267 ff. (mit Übersicht über die slawischen Kirchenmalereien der Balkanländer) und S. 323 ff; für das Malerbuch die neue Ausgabe von A. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Διονυσίου τοῦ ἐν Φούρνᾳ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. ἐν Πετροπόλει 1909.

4. Malerei und Zeichnung im Dienst des Kunstgewerbes.

Mit gleicher Kraft wie in der Monumentalmalerei wirkt der übermächtige Trieb des byzantinischen Kunstwollens zur Stilisierung der Formen auch in der dekorativen Kleinkunst, ja er offenbart sich vielleicht noch deutlicher in den Erzeugnissen eines Kunstgewerbes, das höchste technische Schulung mit strengster Geschmacksbildung verbindet. Das malerische Bild der Menschengestalt einer rein flächenhaften Durchbildung zu unterwerfen, versucht die byzantinische Kunst mit noch größerem Erfolge im kleinen Maßstab der Gold-

schmiedearbeit. In keinem anderen Kunstzweige offenbart sich so augenfällig, daß Linie und Farbe die letzten Grundelemente der griechischen Kunstanschauung des Mittelalters sind. Auf diese Darstellungsmittel beschränkt sich die Emailmalerei. Das hochentwickelte Liniengefühl entschied sich für die mühevolle Technik des Zellenemails (Email cloisonné) und der durchsichtigen Schmelzfarben. Diese erforderte die höchste Verfeinerung der Handarbeit, da es galt, die Zeichnung der oft nur wenige Zentimeter großen Figuren aus dünnstem Golddraht auf die Goldplatte aufzulöten und so das Netz zu bilden, in das die farbige Glasmasse in Staubform aufgetragen und dann eingeschmolzen wurde. Reichste technische Erfahrung war die Vorbedingung für das zweite Erfordernis einer reinen, satten Farbenwirkung. Der Schatten blieb im allgemeinen ausgeschlossen oder doch auf die Fleischtöne beschränkt. Weitergehende Versuche wurden gewiß als dem Wesen dieser Dekoration widersprechend, — nicht nur aus technischen Gründen abgelehnt.

Daß die Technik schon der altbyzantinischen Zeit vertraut war, machen die Angaben des Paulus Silentiarius über den Altarschmuck der Agia Sophia sehr wahrscheinlich. Zwar sind aus so früher Zeit nur ornamentale Überbleibsel gerettet (Reliquiare in Poitiers und Goluchow), doch weisen longobardische Nachahmungen schon Figuren auf. Aus der Zeit Papst Sergius I. († 701) aber (schwerlich hingegen aus früherer) rührt das Reliquiarkreuz der Capella Sta Sanctorum mit einer von der Verkündigung bis zur Taufe Christi reichenden Reihe echt palästinensischer Bildtypen her. Seine auf dunkelgrünem Grunde eingelegten, größtenteils helleren Farben schimmern schon in voller Reinheit, während die Linienzeichnung noch recht grob bleibt. Da ein ziemlich gleichartiges Reliquiarkreuz der ehemaligen Samml. Beresford Hope (South. Kens.-Mus.) volle



Abb. 511. Kreuzigung und Totenklage, der Ap. Jakobus d. J. und der hl. Gregorios, die Koimesis und die hl. Basilios, Chrysostomos. Nikolaos und Athanasios; Ikonenbeschlag a. d. Samml. Stroganow (Ausschnitt)
(nach G. Schlumberger, Mon. et Mém. Fond. Pist. 1894, I).



Abb. 512. Christus als Lehrer (Immanuel) Emailikone im Museo Kircheriano (Rom)
(nach Venturi, Le Gall. naz. 1899, IV).

ikonographische Übereinstimmung mit den weitverbreiteten gravierten Reliquiarkreuzen zeigt, scheint die Emailarbeit für den Kult von Jerusalem reichliche Betätigung gefunden zu haben. Kommt doch der Gekreuzigte im Kolobion mit den Nebengestalten des abgekürzten syrischen Bildtypus (S. 542) noch auf ein paar Buchdeckeln der Marciana und des Schatzes von S. Marco vor, deren feinere Ausführung wohl schon in das 9. Jahrhundert weist. Ein anderer in der ersteren bewahrt noch den grünen Grund um die schlanke Vollgestalt des segnenden Christus. Den Gipfel erreicht die Kunst aber erst nach Jahrhunderte langer Bemühung unter Konstantin VII. Porphyrogennetos, dessen besonderer Schätzung und Pflege sie sich erfreute. Den größten Reiz besitzen die damals gearbeiteten kleinen Ikonen, von denen die feinsten Stücke den Sammlungen Swenigorodski und J. P. Morgan gehören. Christus, Maria, Petrus sind in diesen Halbfiguren im strengen ikonographischen Typus der Zeit mit lebendiger Charakteristik dargestellt, am schönsten wohl der Letztgenannte mit dem rötlichen, den Sanguiniker kennzeichnenden Inkarnat. Auf der koloristischen Abstufung des letzteren beruht die ganze Wirkung, und sie ist von erstaunlicher Kraft. Aus derselben Zeit haben sich besonders in den Kirchenschätzen auch größere Kompositionen erhalten, wenngleich diese nur in der symmetrischen Zusammenstellung von Einzelgestalten bestehen und die Technik höchstens eine schwache Berührung zwischen ihnen zuläßt, wie in der Gruppe Konstantins und Helenas mit dem Kreuze. Das überaus figurenreiche Kreuzreliquiar des Domes von Limburg an der Lahn mit der Inschrift Konstantins VII. und seines Mitregenten Romanos II. vertritt noch den höchsten Stand des reifen Stiles, ein um wenige Jahrzehnte jüngeres im Domschatz zu Gran schon einen gewissen Abfall. Dazu kommen mehrere Ikonenbeschläge in Venedig, Jerusalem (hl. Grabeskirche) und vor allem in Gelati im Kaukasus. Verbindet sich das Email auf den beiden hervorragendsten des Schatzes von S. Marco mit der Reliefdarstellung des Erzengels Michael, so ist es auf dem triptychonartigen Gehäuse der Muttergottes von Chachuli nur in zahlreichen Bildchen zur Anwendung gekommen, die ein von Christus gekröntes Herrscherpaar, die Dëesisgruppe u. a. verbreitete Ikonentypen, aber auch einzelne Szenen, wie die Anastasis unter möglichster Vermeidung oder Beschränkung von Überschneidungen wiedergeben. Die Arbeit wird im 11. Jahrhundert etwas schematischer, aber bringt noch manche reizvolle Erzeugnisse hervor, wie das Reliquiar des Hauptes der hl. Praxedis aus der Sta Sanctorum. Auch tauchen jüngere Bildtypen auf, so z. B. die eine Neuschöpfung des kirchlichen Monumentalstils (S. 563) widerspiegelnde fünffigurige Komposition der Kreuzigung mit leidendem, nur mit dem Lendenschurz umgürteten Christus, die auf einem Ikonenbeschlage der Reichen Kapelle in München und einem zweiten der Sammlung Stroganow (Abb. 511) im wesentlichen übereinstimmend belegt ist. Gleichwohl hat der eine Meister unterhalb des Kreuzes die Gruppe der würfelnden Krieger, der andere eine der frühesten Darstellungen des von den Engeln beklagten toten Christus nach freier Wahl hinzugefügt. Die Künstler schrecken selbst vor der Darstellung bewegter Gestalten nicht zurück. So finden wir an der sogenannten Krone Konstantins IX. im Ungarischen Nationalmuseum (Budapest) die der sarazenischen Kunst entstammenden Typen von Tänzerinnen in voller Gewandung.

In der Emailtechnik lag die Versuchung, den bewegten Linienfluß der Falten durch ein ornamentales Gestrichel zu ersetzen, noch näher als in der Mosaikmalerei. Immerhin ist davon vor dem 12. Jahrhundert in den besseren Arbeiten noch wenig (Abb. 511) zu spüren. Auf den Buchdeckeln (z. B. in der Bibliothek von Siena) u. dgl. werden die monumentalen Bildkompositionen in kleinstem Maßstabe durchgeführt. In solchen Stücken ist der

Unterschied der älteren Denkmäler späten Stücken gegenüber besonders fühlbar, wie z. B. die Vergleichung der einzelnen Teile der berühmten venezianischen Pala d'Oro (S. Marco) schon zu beobachten Gelegenheit bietet. Aus der Zeit ihrer Stiftung durch den Dogen Orseolo gegen Ende des 10. Jahrhunderts rühren nur die kleinen Bildchen und Heiligenfiguren her. Die größeren Festbilder mit ihrem spinnewebartigen Netzwerk und die Engelgestalten sind Zutaten des 11. und 12. Jahrhunderts. In den spätesten Arbeiten verlieren die Farben an Durchsichtigkeit und wird der Fleischton kreidig und kalt. Die Technik vergröberte vollends, als man anfing, die Zeichnung aus einem Goldplättchen auszuschneiden, statt sie in Filigrandraht herzustellen.







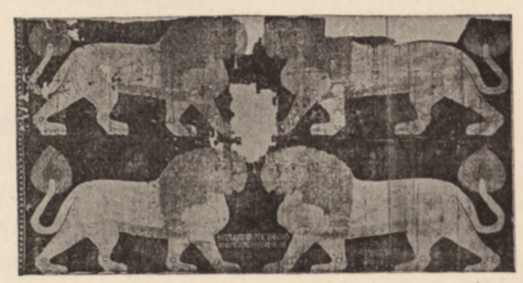


Abb. 513. Byzantinische Seidenstoffe in Lyon und Berlin (nach O. v. Falke, Kunstgesch. der Seidenweberei in Europa. Berlin 1913, II).

Das Grubenemail war der byzantinischen Kunst keineswegs fremd, wurde aber weniger eifrig geübt und nur zur Herstellung größerer Ikonen angewandt. Ein buchgroßes Heiligenbild von solcher Technik in der Petersburger Eremitage stellt den heiligen Theodoros im Drachenkampfe dar. Halbe Lebensgröße erreicht gar die einzigartige Ikone des stehenden Heilands mit dem Evangelium im Museo Kircheriano (Abb. 512), bei der die feinere Ausführung wieder dem Zellenemail überlassen worden ist. Sie gibt uns die Beglaubigung und Anschauung von einer in dem Zeremonienbuch des Konstantin Porphyrogennetos mehrfach erwähnten Gattung von Andachtsbildern. Welche Bedeutung die griechische Kunst der Linienzeichnung beimaß, erhellt endlich daraus, daß eine jeder Farbenwirkung entbehrende Dekorationsweise ganz auf sie gestellt ist, jene Technik eingelegter Silberfäden und -platten nämlich, in der an der Tür von S. Paolo (Rom) das Leben Christi dargestellt ist und in der ähnliche Arbeiten in Amalfi, Salerno, Monte S. Angelo und Canosa ausgeführt sind.

Auffallend bleibt es, daß während des eigentlichen Mittelalters anscheinend kein Versuch gemacht worden ist, den neuen Figurenstil auch der Textilkunst zuzuführen. Was die Seidenweberei an Bildmotiven bietet, ist altchristliches Erbgut (Teil I, S. 359), d. h. nachgewebt. So findet sich noch der Löwenwürger (Sens) und der von vorn gesehene Quadrigalenker (South-Kens.-Museum) gelegentlich vor. In Anlehnung an sassanidische Vorbilder ist noch im frühen Mittelalter der prächtige Purpurstoff von Mozac (in Lyon und Florenz) einer Reliquienumhüllung aus der Zeit Pipins des Kurzen entstanden, der in typischer Verdoppelung und dem Gegenstande widersprechender repräsentativer Ruhe einen Kaiser auf der Löwenjagd als Füllbild halbmetergroßer Kreise zeigt (Abb. 513). Der Einfluß neupersischer Tradition verdrängt überhaupt mit seinen Kreis- und Rautenmustern und den

Füllfiguren (Abb. 513) von Löwen, Greifen, Adlern, Flügelrossen und sogar dem sassanidischen Drachen (Brüssel) die christlich-hellenistischen Motive, von denen die Pfauenpaare am längsten fortleben. Eine neue Geschmacksrichtung, und das ist bemerkenswert, versucht sich in der Blütezeit des pseudoklassischen Stils durchzusetzen, und zwar in goldgelben Atlasstoffen, die ein aus Spitzovalen gebildetes und mit griechischen Ranken- und Palmettenmotiven, wie sie auch die Bauornamentik kennt (S. 509), gefülltes Gitter zeigen. Die orientalischen Typen behaupten jedoch das Übergewicht, zeigen doch noch der Aachener Elefantenstoff aus dem Grabe Karls des Großen — wohl eine Gabe Ottos III. — u. a. m. (in Berlin und Florenz) eine durchaus sassanidische Stilisierung. Die Löwenpaare zweier unter Romanos I. und Christophoros (921—931) und unter Basilius II. († 1025) entstandenen Gewebe (in Siegburg, Düsseldorf und Berlin) scheinen gar von einem assyrischen Relieffriese (Abb. 513) herzukommen. Seit dem 11. Jahrhundert gewinnt dann das byzantinische Kunstwollen stärkeren Einfluß, nicht nur in der lebhafteren Farbengebung in Gelb, Rot und Grün, sondern auch in der freieren Behandlung und Vermischung der Typen und in den zwickelfüllenden Ranken. Gleichzeitig machen sich neue Einwirkungen des Orients geltend, indem die Kreisfelder aus Bogenzacken gebildet werden. Auch die wappenhafte Stilbehandlung der kaiserlichen Adlerstoffe und das Erscheinen des seldschukischen Doppeladlers bezeugen die Nachahmung sarazenischer Stoffe.

Erst in der spätbyzantinischen Kunst greift die Ikonographie sichtlich auf die Weberei und auf die Stickerei über, wenn auch die Anfänge solcher Nadelmalerei wahrscheinlich um ein bis zwei Jahrhunderte früher fallen. Als bedeutendsten Überrest derselben bewahrt die Sakristei von S. Peter die sogenannte Krönungsdalmatika Karls des Großen, eine unzweifelhaft byzantinische Arbeit, nicht jedoch des frühen oder hohen Mittelalters, sondern frühestens des 14., eher wohl schon des 15. Jahrhunderts, wie sowohl der Stil als auch die von abendländischen Motiven durchsetzte Komposition des Weltrichters inmitten der Seligen beweist. Andrerseits gehört das Doppelbild der liturgischen Abendmahlsspende auf den Ärmeln zu den ständigen Bildtypen der gestickten quadratischen Decken, mit denen Diskos und Abendmahlskelch auf dem Altar bedeckt werden (Ἀὴρ genannt). Ein im Jahre 1314 vom Patriarchen von Aquileja der Kirche von Castell' Arquato bei Piacenza geschenktes Paar zeigt uns als ältestes dieser Gattung die wohlbekannte Komposition (S. 561). Eine größere Abart dieser Altardecken (der sogenannte Ἐπιτάφιος) trägt als typische Darstellung die Beweinung des toten Christus. In einfachster Zusammensetzung ist diese anfangs rein symbolisch gedachte Komposition schon auf der Emailikone der Sammlung Stroganow belegt (Abb. 511) und behält diese Gestalt noch auf den ältesten gestickten Decken aus dem 13/14. Jahrhundert in Ochrida (Mazedonien) und in Saloniki, nimmt aber schon gegen Ende des letzteren die Gottesmutter u. a. Gestalten aus der abendländischen Beweinungsszene auf. Gleichzeitig kommen das Kreuz und die Leidenswerkzeuge hinzu (Dionysiu, Dochiariu). Von den priesterlichen Bekleidungsstücken wurde vor allem das schärpenartige Epitrachelion mit Bildschmuck ausgestattet. Die Technik dieser Bildstickereien ist in der Hauptsache der reine Plattstich in verschiedenfarbiger, vorzugsweise heller Seide, sowie mit Gold- und Silberfäden auf karminrotem Grund.

Die gründlichste Bearbeitung der Denkmäler der Emailmalerei bietet N. Kondakow, Die Emails der Sammlung Swenigorodski, Frankfurt a. M. 1892; vgl. dazu die neuere bei Dalton, a. a. O. S. 494 ff. vollständig verzeichnete Literatur. Für die Textilkunst vgl. O. v. Falke, Kunstgesch. d. Seidenweberei in Europa, Berlin 1913, II, S. 1 ff. und die kirchlichen Bildstickereien betreffend Kondakow, Die christl. Denkm. des Athos, St. Petersburg 1902, S. 240 ff. (russisch), sowie im übrigen Dalton, a. a. O. S. 583 ff. und Diehl, Manuel etc. S. 600 ff. u. 798 ff.



Abb. 514. Die Dëesis (Trimorphon), byzantinische Reliefikone in S. Marco (Venedig) (nach Ongania, La Basilica di S. Marco. Dettagli).

VI.

Die byzantinische Bildnerei des Mittelalters.

1. Die Reliefplastik in Stein.

Die Skulptur bleibt durch das ganze Mittelalter das Stiefkind der byzantinischen Kunst. Die statuarische Rundplastik (Teil I, S. 151 ff.) war im Bildersturm zu Grabe getragen worden. Von der Steinbildnerei lebte nur die Reliefplastik wieder auf, die allein sich den veränderten Bedürfnissen anzupassen und der Malerei zu folgen vermochte. Auch ihre wichtigste Aufgabe wurde immer mehr die Ikone. Diese Art von Reliefbildern ist eine Neuschöpfung des Mittelalters. Wenn man auch noch manche Vorbilder aus altbyzantinischer Zeit vor Augen hatte — als Ausläufer des älteren Stils dürfen wir die lebensgroßen Stuckreliefs mehrerer weiblichen Heiligen in Cividale (S. M. in Valle) aus dem 8. Jahrhundert ansehen, mögen es auch nur Nachbildungen longobardischer Meister sein —, so ist die mittelbyzantinische Reliefauffassung und ihr Stil doch wesentlich verschieden von jenen. Das neue Relief entsteht, wie es so oft geschehen ist, unmittelbar aus der Zeichnung, die sich in der Miniatur- und Monumentalmalerei entwickelt, und seine Flächenschichtung ist deshalb dieselbe wie in der Kleinplastik. Es ist ein rein optischer Flachreliefstil, der eine kräftigere Ausrundung nur für den Kopf zuläßt, die Gestalt aber hauptsächlich durch die Schattenlinien des Umrisses und des Faltenwurfs anschaulich macht. Seine Wandlungen vollziehen sich daher Hand in Hand mit der Entwicklung des Monumentalstils in der Malerei. Das lehrt uns besonders die Betrachtung der am zahlreichsten erhaltenen Reliefikonen, derjenigen Marias, unter denen wieder die der betenden Gottesmutter die Mehrzahl ausmachen.



Abb. 515. Maria Orans, Marmorikone aus Konstantinopel (Sala-Monastir) in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum).

In Venedig steht uns noch ein solches vollständig erhaltenes Relief der Maria Orans vor Augen, das am Nordflügel von S. Marco hoch über der Straße eingemauert ist. Das feine Rundoval des Köpfchens entspricht dem Typus des 10. Jahrhunderts in Miniaturen (Abb. 455 u. S. 553) und Elfenbeinreliefs (s. unten), — die Anordnung des Gewandes ist noch sehr schlicht. Im reinen, sogar noch verschärften Linearstil der Falten stimmt damit ein (leider kopfloses) wohl etwas jüngeres Relief aus Konstantinopel im Berliner Museum (Abb. 515) überein. Viel größer ist die Zahl der Gegenbeispiele aus Athen, Saloniki, Myriophyto in Thracien, Ravenna (S. M. in Porto), Venedig, Ancona u. a. m., in denen die Gestalt mehr bewegt erscheint und in der Gewandanordnung (Abb. 485) sich die bauschigen Faltenmassen mit ihren Zickzacksäumen häufen (Abb. 516) wie in der Mosaikmalerei des 11. Jahrhunderts. Die fortschreitende Verflachung des Reliefs läßt sich an mehreren Ikonen dieses Typus in S. Marco verfolgen und erreicht einen noch tieferen Stand in zwei Relieftafeln in Berlin (aus Byzanz) und in Saloniki. Bessere Arbeiten des 11. und 12. Jahrhunderts und ein seltenerer Typus stehen uns in einem kleinen Relief der Kyriotissa (Abb. 517) aus Venedig (in Berlin) und zwei größeren der Platytera (bzw. Blacherniotissa) daselbst (S. M. Mater Domini und an der Südfront von S. Marco) vor Augen. Die Hodegetria in überlebensgroßer Vollgestalt und in Halbfigur von leider sehr verwaschener Formengebung birgt wie der die Markuskirche, sowie eine Darstellung der sitzenden Maria, wie das Kind sie liebkost, mit Inschrift aus der Paläologenzeit (Abb. 518), die schon den Stil der jüngeren Ikonenmalerei vertritt, — eine ältere Halbfigur der Hodegetria, eine Kirche in Trani. Vereinzelt hat sich in Arbe (Dalmatien) ein Reliefbild des thronenden Pantokrator von besserem Stil erhalten, ein späteres von flauerer Zeichnung in Mistra. Der Spätzeit des Mittelalters gehört auch eine Halbfigur des Immanuel in der Panagia Muchliotissa in Konstantinopel (S. 481) an, dem Zeitalter der Paläologen die Darstellung des geflügelten Täufers von kleinlicher, wenngleich nicht reizloser malerischer Reliefbehandlung im Athener Zentralmuseum. Selbst mehrfigurige Ikonen wurden in das Relief übertragen, so z. B. die Dëesis auf einer großen Marmorplatte (S. Marco) in die herbe Formensprache des frühen 11. Jahrhunderts (Abb. 514) oder die Doppelikone der heiligen Ärzte Kosmas und Damian u. a. in Halbfigur dargestellten Märtyrer (ebenda), die wie ein vergrößertes Elfenbeinrelief anmutet. Von den bevorzugten Heiligen begegnen uns Demetrios oder Georgios, stehend auf dem Athos (Xeropotamu) und sitzend an der Fassade von S. Marco, ersterer (Abb. 519) trotz lateinischer Inschrift in der mit starker Aufsicht arbeitenden optischen Reliefbehandlung eine rein griechische Arbeit, der Ev. Lukas in St. Petersburg (Alexandermuseum) u. a. m. Als Reiter im Drachenkampfe begegnen uns beide Kriegerheilige gepaart mit Theodoros Stratelates und dem hl. Nestor auf einem derben Relief des 12. Jahrhunderts an der Michaelskathedrale in Kiew.

Ikonenhaft aufgefaßte Halbfiguren, wie sie schon früh auf Kapitellen (Abb. 431) und z. B. auf einer unvollständigen Bogenumrahmung mit Brustbildern dreier Apostel von derbem Stil, wohl noch aus dem

9. Jahrhundert, im Ottomanischen Museum vorkommen, wurden in der Komnenenzeit zu dekorativen Kompositionen verwendet. Die besten Arbeiten des klassizistischen Stils stellen jene Bogen dar, auf denen wir schon die Nachahmung altbyzantinischer Akanthusfriese in der Kachrij-djami am Grabe des Tornikios kennen lernten (S. 509]. Leider sind die Köpfe des schönen Engelpaares, das die Büste eines segnenden Immanuel umgibt, wie auch am gegenüberliegenden (Abb. 438) und bei der Halbfigur im Marmorrahmen über der rechten Templonikone (Abb. 405) und selbst an den Kapitellen von türkischen Händen abgeschlagen. In Nachahmung gotischer Portalplastik heftet sich manchmal das Relief auch an Bogenumrahmungen, nicht nur in Arta an einem Hauptbogen der Panagia Paragoritissa (S. 480 u. Abb. 399), sondern auch an einem kleineren Friese in Athen (Zentralmuseum), der die Geburt Christi ganz ähnlich in ihre Bestandteile zerlegt zeigt.



Abb. 516. Maria Orans (Marmorikone in Ravenna, S. M. in Porto)

Ungleich seltener sind profane Darstellungen, wie die Gestalt eines stehenden byzantinischen Kaisers in vollem (nicht mehr ganz verstandenem) Ornat am Campo Angarano in Venedig (bei S. Pantaleone). Arta bewahrt in seinen Kirchen mehrere Porträtreliefs fürstlicher Frauen aus dem Hause der Despoten, die schon den Einfluß abendländischer Grabplastik erkennen lassen.

Wo die Kunst dem weltlichen Bedürfnis diente, boten die Denkmäler des Altertums den Steinmetzen reiche Anregung. Die antikisierende Geschmacksrichtung der Komnenenzeit spiegelt sich in verschiedenen, mehr oder weniger mißverstandenen Nachbildungen griechischer mythologischer Szenen oder Einzelgestalten.



Abb. 517. Kyriotissa, Marmorikone in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum)

Eine Allegorie der Zeit (in Torcello) steht unter der Nachwirkung des lysippischen „Kairos“, wie schon ein koptisches Relief gleichen Gegenstandes im Kairener Museum. Zwei Männer suchen den vorbeieilenden Dämon des günstigen Augenblicks zu haschen, während die trauernde Frauengestalt die Reue über die versäumte Gelegenheit bedeutet. Mit der Erinnerung an die Statue verbindet sich hier literarische Anregung zu einer Komposition, deren pseudoantiker Stil an die Typen der Oktateuche und ihnen verwandten Elfenbeinwerke erinnert. Unmittelbar kopiert wurden antike Reliefs anscheinend in einem Ixion darstellenden Bildwerk (ebenda) und einem Herakles an der Fassade von S. Marco, der die frühe venezianische Steinplastik zu weiteren Nachahmungen angeregt hat (ebenda), wie a. m. in Ravenna (Museum) und Perugia (Fonte della Piazza) vorliegen. Eine Szene der Theseussage scheint ein im Zentralmuseum in Athen erhaltenes Relief in dekorativer Verquickung mit der altchristlichen Weinlese wiederzugeben, ein anderes zeigt eine Kentaurengestalt. Dieselbe Richtung ist im Berliner Museum durch die mittelalterliche Nachbildung gleicher Herkunft eines altgriechischen Bildwerks vertreten, die



Abb. 518. Die Gottesmutter als Eleusa, Marmorikone in Venedig (S. Marco) (nach Ongania, a. a. O.).

den Hirtengott Pan mit einem Bocke inmitten einer nur halbverstandenen Akanthusranke darstellt (Abb. 520), während eine mehrfigurige Komposition auf einem aus Kleinasien (Tusla) herrührenden Grabstein (ebenda) ihre derben Kriegergestalten und den Kynokephalos vielleicht aus einer mittelbyzantinischen Bearbeitung der Argonautensage geschöpft hat.



Abb. 519. Der hl. Demetrios, Marmorikone in Venedig (S. Marco) (nach Ongania, a. a. O.).

Eine Bereicherung erfährt die dekorative Reliefplastik durch Vermittlung sarazenischer Vorbilder aus dem orientalischen Typenkreise. Schon im frühen Mittelalter ist die Greifenfahrt der Alexanderlegende mit ihrer seitlichen Staffelung aufgenommen worden (Dochiariu), um noch in den klassizistischen Stil des 12. Jahrhunderts erhoben zu werden (S. Marco). Die gleiche Herkunft haben die verbreiteten Tierbilder von Fabelwesen, Jagdszenen u. dgl., in die auch die Tierfabel hineinspielt.

Daß auch diese Typen in der hauptstädtischen Kunst einer gewissen Naturalisierung unterzogen und im byzantinischen Geschmack umgebildet wurden, bezeugt vor allem die schöne Brüstungsplatte mit der Gruppe zweier einen Hahn umlauernden Füchse — sie findet sich in den arabischen Deckenmalereien der Cap. Palatina in Palermo wieder — auf der einen und dem von einem Jagdfalken angefallenen Reh auf der anderen Seite in Berlin (Abb. 521/2). Die Umrahmung schmückt eine Palmettenranke von typischer griechischer Stilisierung, wie auch das Weinlaub im Relieffelde sein nächstes Gegenbeispiel an den dekorativen Ranken am Sarge Jaroslaw des Weisen in Kiew hat. Eine ähnliche Verquickung mit reicherem byzantinischen Pflanzenornament gehen schon auf den Altarschranken des Domes von Torcello, wohl aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, die großköpfigen orientalischen Löwentypen ein. Auf einer anderen Platte begegnet uns sogar noch das altchristliche Pfauenpaar (Abb. 523) am Pinienbrunnen, seine wappenhaft symmetrische



Abb. 520. Der Hirtengott Pan, byzantinische Nachbildung eines antiken Bildwerks, Marmorrelief in Berlin (Kaiser-Friedrich-Mus.).



Abb. 521. Tierfabelszene, Brüstungsplatte (aus Konstantinopel) in Berlin (K. Friedrich-Museum).



Abb. 522. Tierkampf (bzw. Jagdszene), Rückseite derselben Brüstungsplatte (s. Abb. 521).

Anordnung aber verrät, wie die der kauernden Bestien, den Einfluß des orientalischen Stils. Die letzteren finden wir denn auch in ursprünglicherer Auffassung auf einem Relief des Zentralmuseums in Athen mit ähnlichem Pfeiler als Mittelstück vor, dessen Bekrönung sie belecken, in Begleitung einer sichtlich an die Arabeske angeglichenen Palmettenranke und eines aus der kufischen Schrift entwickelten Ornaments, wie es auch den Kaisersarg in der Gruft von Hosios Lukas (S. 461) schmückt und in die Ziegeldekoration griechischer Kirchen (S. 463) eindringt. Eine Sammlung sarazenischer Reliefgruppen von paariger Zusammensetzung aus Greifen, Vögeln mit Schlangen und Sphingen bildet den Fassadenschmuck der kleinen Metropolis (Abb. 419). Sie alle sowie die Tierkampfszenen, denen wir an der Apsis der Kirche begegnen, nicht minder aber auch die aus Bandwerk bestehenden von Rosetten umgebenen Kreuze an den Giebelfronten (Abb. 419) haben ihren Ursprung in der mesopotamischen und armenischen Kunst des frühen Mittelalters. Den Weg ihrer Ausbreitung, die auch in der Miniaturmalerei die Wandlung der Ornamentik begleitet (S. 540), bezeichnen verstreute Denkmäler in Kleinasien, auf denen als Füllwerk von Kreis- und Quadratgeflechten die typischen Verbindungen des Adlers mit dem Hasen, des Löwen mit der Gazelle oder mit dem Hirsch, die gekrönten Sphingen, Greifen, Affen und Vogelgestalten vorkommen (Myra, Adabazar, Konia, Majafarkin). Amida bietet dazu in der Dekoration der großen Moschee und des Karputtores die islamischen, die Kirche von Skripu (Abb. 432), H. Lukas, Lawra in der aus alten Zierplatten in türkischer Zeit neu zusammengesetzten Phiale sowie Arta weitere byzantinische Gegenbeispiele. Der gesamte Typenschatz mündet in die romanische Dekoration Venedigs ein.



Abb. 523. Pfauenpaar am Pinienbrunnen im Weinstock, Brüstungspatte der Altarschranken des Domes in Torcello.

Eine Übersicht über die Denkmäler und Literatur der mittelbyzantinischen Reliefplastik geben Diehl, a. a. O. S. 608 ff. und 807 ff., und Dalton, a. a. O. S. 161 ff. und 214 ff.; vgl. auch Strzygowski, Amida, S. 365 ff. und die oben (S. 510) zitierten Arbeiten, zu denen inzwischen die Studie von Supka Géza, Orient. Archiv 1912, S. 128 ff. über die Alexanderreliefs und Jahresber. d. Ungar. Nationalmuseums von 1912,

S. 226ff. über eine Reihe von Bildwerken des Zentralmuseums in Athen hinzugekommen ist, sowie die Beschr. d. Bildw. d. Christl. Epochen III, 2, Berlin 1911.

2. Die Elfenbeinschnitzerei und die übrige Kleinplastik.

Wenn der spärliche Denkmälerschatz der Steinplastik des byzantinischen Mittelalters auf eine nicht allzu eifrige Pflege der monumentalen Bildnerei schließen läßt, so war im Gegenteil der Betrieb der Bildschnitzerei in Byzanz außerordentlich fruchtbar. Eine überaus reiche Masse von Elfenbeinreliefs, eine stattliche Anzahl kleiner Specksteintafeln und einige Holzschnitzereien bilden noch heute in den Kirchenschätzen und in den Museen durch ihre zierliche und stilvolle Arbeit den Gegenstand wohlgefälliger Betrachtung. Die Nachfrage nach kleinen Ikonen und Triptychen, die man zu Hause verehrte und auf Reisen mitführte, vielleicht auch in Kirchen ausstellte, muß sehr groß gewesen sein. Ebenso beliebt wurde das Elfenbein als Material für kleine und größere Kästchen zu kirchlichem und profanem Gebrauch. Die Technik wagte sich im kleinen Maßstab mit Hilfe der Unterschneidung bis zu einer Art Hochrelief vor und setzte ihren Ehrgeiz in die feine Durchbrucharbeit der Dekoration. Erfindung und Bildgestaltung blieben dabei mehr oder weniger in den Grenzen freier Nachahmung der Vorbilder stecken, die man vorwiegend in der Miniaturmalerei, aber auch in antiken Reliefbildwerken und zuzeiten im Monumentalstil der Mosaiken suchte. Dieser durchgehende Zug der Abhängigkeit bedingt es, daß von einer selbständigen Entwicklung innerhalb der Kleinplastik nicht viel zu spüren ist. Sie spiegelt vielmehr die Wandlungen des malerischen Stils der



Abb. 524. Weibliche Heilige. Elfenbeinrelief aus Fiesole (S. Ansano).





Abb. 525/6. Christus mit Aposteln und Krönung Leos VI. durch die Gottesmutter, Elfenbeinschnitzerei eines Aufsatzstückes in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum)
(nach W. Vöge, Beschr. d. Bildw. d. Christl. Ep. 2. Aufl. I, Die Elfenbeinbildwerke, Berlin 1900).

Miniatur ziemlich getreu wieder, so weit sich nicht die erwähnten Nebeneinflüsse mit ihm kreuzen. Neben einigen äußeren Anhaltspunkten geben uns solche Beziehungen allein die Möglichkeit, einige Gruppen innerhalb des reichen Materials in zeitlicher Folge gegeneinander abzugrenzen.

Aus der Übergangsepoche bis zum Bilderstreit und während desselben haben sich höchstens dürftige Reste gerettet, vor allem eine den römischen Mosaiken des 8. und 9. Jahrhunderts und den Stuckreliefs von Cividale (S. 605) ähnliche Gestalt einer Heiligen in S. Ansano bei Florenz (Abb. 524). Noch im Anfang des 10. Jahrhunderts macht sich der Realismus sehr nachdrücklich geltend. Das Aufsatzstück eines Prozessionsgeräts oder dgl. im Berliner Museum, das auf der Hauptseite die von einer Inschrift begleitete Krönung Leo VI. durch Maria im Beisein eines Erzengels trägt, zeigt auf der Rückseite und den Kanten hässliche Halbfiguren eines segnenden Christus und ihn umgebender Apostel (Abb. 525). Einen ziemlich gleichartigen Stil vertritt im Hochrelief ein Kästchen des Museo Kircheriano in Rom. Sein pyramidaler Deckel weist als Widmungsbild ein kaiserliches Ehepaar, das von Christus gekrönt und von dem Darbringer und seiner Gattin verehrt wird, auf, die Seiten desselben und die Wandungen aber sind mit Szenen aus der Geschichte Davids geschmückt. Obgleich der Schnitzer offenbar eine alte Vorlage benutzte, ist es ihm nicht geglückt, seinen kurzen Figürchen eine richtige Artikulation zu geben, was besonders bei den ruhig Stehenden den Eindruck der Unbeholfenheit hervorruft. Ungleich geschmackvoller ist die Arbeit an einem stilverwandten Diptychon der Kirche von Chambéry, von dem der linke Flügel als Hauptbild die einzigartige Darstellung der sitzenden Hodegetria, darüber Lehr- und Wunderszenen und im Rundgiebel die Verklärung enthält, der andere die große Komposition der Himmelfahrt unter dem Giebelrelief der Kreuzigung und den Szenen des Einzugs in Jerusalem, der Anastasis und der Erscheinung des Auferstandenen, während zuunterst acht Figürchen von Kirchenvätern und Märtyrern fast vollplastisch herausgearbeitet sind (Abb. 527). Aber bald genug weiß man sich auch dem Stil der altchristlichen Miniaturen mehr zu nähern. Zwei Bruchstücke eines dem römischen ähnlichen Kästchens in Dresden und in englischem Privatbesitz bieten den unzweifelhaften Beleg dafür, daß eine Handschrift von derselben Redaktion wie die Wiener Genesis (s. Teil I, S. 298) ihrem Urheber die völlig übereinstimmende Komposition der beiden Szenen aus der Geschichte Josephs geliefert hat. Die Jünglingsgestalten erinnern an die Typen des Pariser Psalter (Nr. 139), während Isaak an den Christuskopf gemahnt, dem wir in anderen Arbeiten des 10. Jahrhunderts begegnen (s. unten).



Abb. 527. Die Gottesmutter mit dem Kinde, christologische Szenen und Heilige, Byzantinisches Elfenbeindiptychon (in Chambéry).

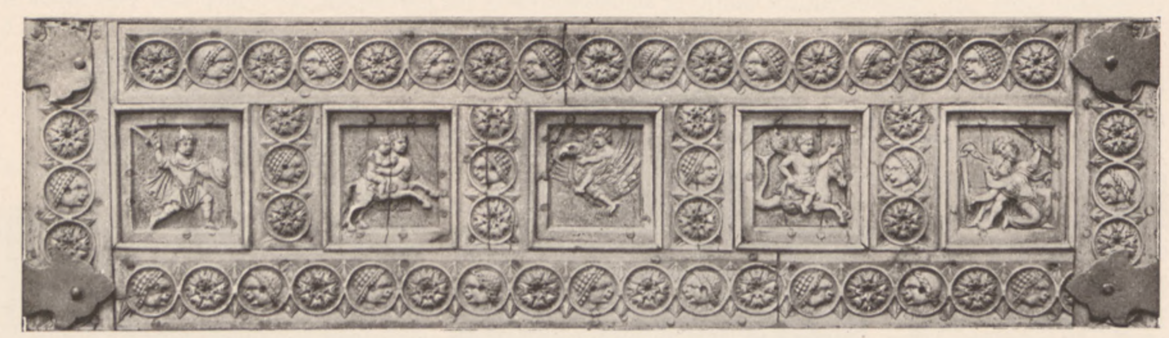


Abb. 528. Szenen aus der griechischen Mythologie, Relieffüllungen in einem sog. Sternkasten in Paris (Musée Cluny).

Die antikisierende Richtung in der Elfenbeinschnitzerei hat ihre stärkste Wurzel nicht in der alexandrinischen Tradition der Buchmalerei, sondern in Erzeugnissen des spätantiken Metallreliefs.

Die Köpfe Josephs und Benjamins auf dem obenerwähnten Stück verraten eine Beziehung zur Gruppe der sogenannten Sternkästen, wie eine zahlreiche Gattung größerer Elfenbeinschachteln nach dem typischen Hauptmotiv ihres Ornaments genannt wird. Silberschüsseln und Kästchen aus der kaiserlichen Schatzkammer wurden in ihnen nachgeahmt. Ein Silberrelief in Anagni beweist, daß dies gelegentlich auch im gleichen Material geschah. Die öfters mit den Sternrosetten abwechselnden Profilköpfe von eigentümlichem, afrikanisch anmutendem Typus entstammen zweifellos jenen spätantiken Vorbildern und haben sichtlich den jugendlichen Kopftypus der Elfenbeinreliefs beeinflußt. Beim Elfenbein wurde der pyramidale Deckel oft durch einen flachen Schiebedeckel ersetzt, auf dem sich nun auch ein einheitlicher Fries entrollt, so z. B. beim schönsten Stück, dem sogenannten Verolikasten in London (South-Kens.-Museum), auf dem Episoden der Perseus- und Iphigeniensage, der Raub der Europa und Bacchus auf dem Pantherwagen getreu nachgebildet sind (eine gröbere Wiederholung des letzteren bewahrt das Mus. civ. in Venedig). Die Entlehnung geschah wohl oft genug ohne rechtes Verständnis, wie die Hinzufügung einer Gruppe von Jünglingen aus einer Steinigungsszene von der Art der Josuarolle zur Europa auf einem anderen Kästchen in Paris (Bibl. nat.) beweist. Die an sich schon schwülstige Formensprache der Vorbilder wird vollends mit sichtlichem Gefallen daran durch die Hände der byzantinischen Meister noch weiter verkünstelt. Sehr oft wurden auch die Wandungen in kleinere Relieffelder zerlegt, die bald antikisierende Gruppen, z. B. Mars und Venus an einem Kasten in Bologna, Heraklestaten an solchen des Bargello (Florenz), in (Cividale) und Paris (Cluny-Museum), bald Einzelfiguren von Reitern, Kriegern u. dgl. aufnehmen (Abb. 528). Allmählich eignen sich die Schnitzer gewisse Schemata der Bewegung so vollkommen an, daß sie auch selbständige Kompositionen zu bieten wissen. Zirkusspiele bilden einen Hauptvorwurf für Friese oder kleinere Gegenbilder. Ein stilverwandter Holzkasten (in Xanthen) bietet den merkwürdigen Fall der Nachbildung des im Hippodrom aufgestellten



Abb. 529. Christi Einzug in Jerusalem. Elfenbeinrelief in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) (nach Vöge, a. a. O.).



Abb. 530. Dëesis, Apostel und Heiligenpaare, Triptychon d'Harbaville in Paris (Louvre).

lysippischen Herakleskolosses. Dann dringen die beliebten Tierszenen ein, endlich christliche Motive, unter denen die Geschichte Adams und Evas wiederholt vorkommt (Abb. 534), und Ikonentypen (Florenz). Aber der Stil dieser Stücke weist schon in sehr viel spätere Zeit bis ins 12. Jahrhundert herab (s. unten).

Der Einfluß der antikisierenden Richtung auf die kleinen christlichen Elfenbeinikonen, die oft in denselben Werkstätten gearbeitet wurden, konnte nicht ausbleiben. Am augenfälligsten tritt er an einem Täfelchen des Brit. Museums mit der Geburt Christi hervor, auf dem die Engel und der Jesusknabe den antiken Jünglingskopf der frühen Sternkasten, Joseph einen heraklesähnlichen Kopf bekommen haben. Unverkennbar ist jener jugendliche Typus auch in den Köpfen der Engel und einzelner Heiligen auf einem Triptychon in Petersburg (Sammlung Schuwalow), mit dessen Mittelstück eine Tafel des Berliner Museums übereinstimmt. Auf beiden ist in derselben gesucht naturalistischen Behandlung der Aktfiguren wie bei den Zirkustänzern und antiken Gestalten der Sternkästen die Peinigung der vierzig Märtyrer von Sebaste im Eiswasser dargestellt. Hier ist aber wieder ein nahezu volles Hochrelief entwickelt, besonders an den schlanken Heiligenpaaren auf den Seitenflügeln, in Petersburg. Die in mehreren Gliedern emporgestaffelte Gruppe der Märtyrer, über der der von Engeln angebetete Christus segnend erscheint, gibt die Komposition einer Miniatur oder Ikone wieder. Die Übertragung von solchen Bildtypen ins Relief, manchmal mit Wiedergabe des szenischen Hintergrundes (Abb. 529), hat auch bei einer ganzen Gruppe von verwandten Elfenbeintafeln stattgefunden, auf denen der ähnliche Christustypus immer noch ein gut Teil



Abb. 531. Kreuzigung, Apostel und Heiligenpaare, Elfenbeintriptychon in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) (nach Vöge, a. a. O.).

Häßlichkeit bewahrt, bei einer Dëesis und dem Einzug in Jerusalem (Abb. 529) in Berlin, einer Koimesis in München u. a. m. Ihr Stil fließt eben noch zum Teil aus der realistischen Unterströmung, die während des 10. Jahrhunderts fortlebt. Die durchbrochenen Baldachine teilen die letztgenannten Arbeiten mit einer Anzahl derber Kreuzigungen und Muttergottesbilder in Berlin, im Brit. Museum u. a. m., deren Seitenflügel, so weit sie erhalten sind, Heiligentypen zeigen, welche sich wieder mit denen der nächstfolgenden Gruppe berühren. Unter der Einwirkung des Monumentalstils — wir spüren sie bereits in den Heiligenpaaren des Schuwalowschen Triptychons — läutert sich der Realismus. Eine Himmelfahrt in Florenz mutet uns schon wie die unmittelbare Vorstufe der Meisterwerke des 10. Jahrhunderts an, unter denen das herrliche Triptychon d'Harbaville im Louvre mit dem thronenden Christus zwischen dem Täufer und Maria obenan steht. In richtiger Bewertung der Darstellungsmittel sind die Gestalten desselben wieder mehr an die Fläche gebunden. Die reinen Linien der Silhouette und der Innenform sollen der Wirkung der Mosaiken möglichst nahe kommen. Diesen hohen Stand und damit den selbständigsten Aus-

Abb. 532. Fußwaschung, Elfenbeinikone in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) (nach Vöge, a. a. O.).



Abb. 533. Krönung Romanos IV. und seiner Gattin Eudokia, Mittelstück eines Triptychons in Paris (Bibl. nationale).

druck erreichte die Elfenbeinschnitzerei zur Zeit des Nikephoros Phokas († 967), wie die Inschrift einer völlig stilgleichen Arbeit, des Kreuzreliquiars von Cortona, beweist. Eine jüngere und schwächere Wiederholung der Komposition des Triptychons d'Harbaville besitzt die vatikanische Bibliothek, eine Dëesis mit stehendem Christus, aber sonst übereinstimmender Anordnung und Zahl der Nebenfiguren, der nur die herbe Kraft desselben fehlt, die Biblioteca Casanatense in Rom. Näher stehen jenem die zwischen Dresden und Hannover verteilten Flügel eines dritten mit Passionsszenen, noch lauter aber kommt in der Kreuzigung eines dreiflügeligen Klappaltärchens in Berlin (Abb. 531) der Realismus zu Worte, wie auch die Gestalt Christi manche Mängel der früheren Kreuzigungstriptycha (s. oben) behält. Und doch haben wir es schon mit einer etwas jüngeren Stilphase zu tun, deren Gewandbehandlung eine trockenere, fast geradlinige Stilisierung zeigt und darin mit anderen Stücken (z. B. dem Erzengel Michael in Berlin, einem Heiligenpaar in Dresden usw.) übereinstimmt. Diese Arbeiten, darunter auch eine thronende Maria der Sammlung Stroganow, mögen schon der Zeit Basilius II. angehören. Der Christustypus des vatikanischen Menologiums blickt uns auf einer Tafel derselben Sammlung an. Fortan nähert sich der Stil der Elfenbeinschnitzerei wieder mehr dem der Miniatur, z. B. auf zwei Täfelchen einer Serie von Festbildern, von der das Berliner Museum die Einführung Marias in den Tempel und die Fußwaschung (Abb. 532) besitzt oder auf ein paar gröberen mit dem Pfingstbild und der Himmelfahrt (Bibl. Barberini), ja er zeigt auf einem Flügel mit der Kreuzigung und Kreuzabnahme (Brit. Museum) manche der Mönchskunst der Klimaxminiaturen ähnlichen Züge. Der beginnenden Verwilderung geschieht erst unter dem Vorläufer der Komnenen Romanos IV. Einhalt. Das flügellose Mittelstück eines Pariser Triptychons (Bibl. nationale), auf dem er und die Kaiserin Eudokia von dem zwischen beiden auf einem hohen Schemel stehenden Christus gekrönt werden (Abb. 533), knüpft wieder an die besten Vorbilder des 10. Jahrhunderts an. Im gleichen Verhältnis steht ungefähr ein Kreuzigungstriptychon derselben Sammlung zum Berliner.



Abb. 534. Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese, Relieffüllung von einem Steinkasten in Pesaro (Mus. civico) (nach H. Graeven, Frühchristl. u. mittelalt. Elfenbeinwerke in phot. Nachbildung 1900, II).

Die Elfenbeinschnitzerei der Folgezeit vermag nicht mehr aus dem Fahrwasser der Miniaturmalerei herauszukommen. Das zeigt sich aufs deutlichste an den späteren Sternkästen mit Szenen der Schöpfungsgeschichte (Abb. 534) und verwandten Reliefs. Es ist der Stil der Oktateuche (S. 530), der sie bestimmt, wie diese ihnen auch die Vorbilder geliefert haben. Auf derselben Stufe stehen mehrere größere Stücke, wohl auch Bestandteile von Möbeln mit Szenen aus der Geschichte Josephs — zwei davon besitzt das Berliner (Abb. 535), das dritte das British Museum — oder aus dem Buche Josua (Bologna). Auch im 12. Jahrhundert wurden aber noch kleinfigurige Ikonen von hochreliefartigem Charakter ausgeführt, in denen die Technik ihre Meisterschaft bewährt (Diptychon in Modena). Im Zeitalter der Paläologen sinkt die Technik früh zu stilloser Mache herab.

Die Steatitreliefs wurden zweifellos sehr zahlreich als Ersatz für das teure Elfenbein hergestellt, haben jedoch der Zeit in viel kleinerer Zahl standgehalten. Der Stil stimmt mit dem der Elfenbeinschnitzereien vielfach überein, bleibt aber durch das weichere Material noch mehr an das Flachrelief gebunden.

Die schöne Etimasia mit Engeltrabanten und Heiligen der Sammlung Béarn mag noch dem frühen 11. Jahrhundert entstammen. Einen eigenartigen Zweck erfüllt diese Technik in der Herstellung



Abb. 535. Verkaufung Josephs an die Ismaeliter, Elfenbeinrelief in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) (nach Vöge, a. a. O.).

von sogenannten Panagien, Hostienschalen mit der Darstellung der Blacherniotissa, von denen die Athosklöster mehrere feine Stücke bewahren, wie die des Alexios Angelos im Russikon. Die figurenreiche Arbeit in Xeropotamu aber trägt ganz zu Unrecht den Namen der Pulcheria (Abb. 536), sie entstammt vielmehr frühestens dem 13. Jahrhundert, wie schon die völlig ausgebildete Komposition der himmlischen Liturgie in ihrer inneren Ringzone, aber auch die malerisch erweichte Formengebung des Reliefs erkennen läßt.

Die Spätzeit bevorzugt als Schnitzmaterial das Holz, das gewiß auch im Mittelalter schon ausgiebige Verwendung gefunden hatte, dessen Behandlung aber nach den wenigen erhaltenen Proben nicht sicher beurteilt werden kann.

Mehrere Reliefikonen des Museums in Kairo mit Festbildern vertreten in ihrem ganz schematischen trockenen Stil jedenfalls nur eine örtliche byzantinisierende Kunstübung. Ungleich reiner bewahren die dekorativen Tier- und Reiterfiguren einer Holztür der Klemenskirche in Ochrida die griechische Stiltradition. Seit dem 14. Jahrhundert erblüht in der Klosterkunst eine Schnitzindustrie, die in Durchbrucharbeit hauptsächlich Kreuze mit einer christologischen Szenenfolge, kleine Ikonen u. dgl. herstellt und deren wohl in Venedig entstandener Stil sich mit dem der spätbyzantinischen Malerei parallel entwickelt.

Außerordentlich hoch steht im ganzen Mittelalter die Kleinplastik in Edelmetall und Bronze, deren bevorzugte Technik die Treibarbeit bildet. Sie dient in erster Reihe wieder der Herstellung von Ikonen und Ikonenbeschlägen. Vollständige Denkmäler größeren Maßstabes und besten Stils besitzen wir jedoch nur in geringerer Zahl, wie das schöne Silberrelief der Frauen am Grabe in Paris (Bibl. nat.) oder die Hodegetria in London (South-Kens.-Mus.). Oft bietet ein Denkmal infolge wiederholter Ausbesserung Bestandteile verschiedener Zeit in enger Vereinigung. Auf der Ikone der Sammlung Stroganow (Abb. 511) z. B. ist das kleine Relief der Koimesis über dem Email eine feine, dem letzteren wohl gleichzeitige Arbeit, die Brustbilder der Kirchenväter hingegen sind späte Erzeugnisse eines vergröberten Handwerks, während der Außenrahmen (nicht abgebildet) vielleicht als älteste Teile des Beschlages feine Halbfiguren von Heiligen trägt.

Die Geschichte der Elfenbeinplastik ist hauptsächlich von H. Graeven in einer Reihe von Aufsätzen gefördert worden, die mitsamt der übrigen Literatur bei Diehl, a.a.O. S. 611 ff. u. Dalton, a. a. O. S. 179 ff. verzeichnet sind. Wertvolles Material wurde auch durch A. Munoz, L'art byz. a l'expos. de Grottaferrata, Rome 1906 u. Ausonia 1907, S. 105 ff. zusammengestellt. Zur übrigen Kleinplastik vgl. Diehl, a. a. O. S. 627 u. 631 ff. und Dalton, a.a.O. S. 239 ff.

Abb. 536. Die große Panagia (Blacherniotissa), himmlische Liturgie und Apostel

Hostienschale in Xeropotamu (Athos) (nach Kondakow, Die christl. Denkm. des Athos 1902).

Sachregister.

Historisches Namenregister.

Mythologische, biblische und Heiligennamen sowie Volks- und Flußnamen s. im Sachregister, Länder- und Ortsnamen dagegen im topographischen Register (außer Personifikationen).

Topographisches Register.

INHALTSVERZEICHNIS.

I. TEIL
DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

II. TEIL
DIE BYZANTINISCHE KUNST.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Berichtigungen.

Seite 408, Zeile 11 (von oben) lies „sie“ statt „sich“ (durchsetzenden). Seite 411, Zeile 11 (von unten) lies „Abb. 356“ statt „Abb. 256“.

Seite 412 ist der unter Abb. 357 aufgeführte Kapitelltypus irrigerweise der gleichen Zeit zugewiesen worden wie die größeren beiden Kämpferkapitelle in Konstantinopel und Berlin, von denen das erstere die Inschrift des Kaisers Heraklios trägt. Entscheidend für die Zeitbestimmung der venezianischen Beutestücke aus Byzanz ist aber nicht die ähnliche hochreliefartige Durchbrucharbeit des Figurenschmuckes, sondern die Übereinstimmung seiner Motive mit anderen, zweifellos dem hohen Mittelalter angehörenden Marmorkapitellen. Ihnen allen ist als Hauptvorwurf des Bildwerks das Rücken gegen Rücken mit gekreuzten Schwänzen auf Kugeln stehende Vogelpaar gemein, zwischen dessen umblickenden Köpfen eine mehr oder weniger stilisierte Weinranke aufwächst. Diese Gruppe ist der altbyzantinischen Kunst noch ganz fremd und wird erst im Zeitalter des Bilderstreits aus der frühislamischen Kunst Mesopotamiens entlehnt, wie sie uns auch auf mittelbyzantinischen Seidengeweben des XI.—XIII. Jahrhunderts begegnet. Ebenso verrät die Blattbildung der Ranke bereits die Rückwirkung der Arabeske, zumal auf dem Kapitelltypus von S. Marco. Anderseits nimmt dieser in den Löwenköpfen an den Ecken ein schon der altbyzantinischen Kunst geläufiges Motiv wieder auf. Eine solche Vereinigung orientalischer und hellenistischer Zierformen weist aber zusammen mit der vortrefflichen Marmortechnik am ehesten in die erste Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst. So dürfen wir wohl in diesem figurierten Kapitelltypus geradezu Überreste der bisher vermißten Prachtstücke der mittelalterlichen Bauplastik erblicken, auf die sehr wohl die Beschreibung der Säulenkapitelle in dem von Basilius I. Macedo (†889) erbauten Kainurgion (Neubau) des großen Kaiserpalastes paßt: „welche der Steinmetz ganz verzierte, indem er daran die Gestalt des Weinstockes darstellte und Bilder von allerlei Tieren ausführte.“ Das berechtigt uns, den besagten Kapitelltypus an die Spitze der Entwicklung der mittelbyzantinischen Zierformen (s. Seite 509) zu stellen. Daß er nicht der einzige in seiner Art blieb, sondern neben ihm noch andere mannigfaltige Spielarten des figurierten Kapitells entstanden, dürfen wir aus den Darstellungen von Ziersäulen in den Kanonestafeln der Evangelienillustration (s. Seite 539, Abb. 474) schließen. Bezeugt doch ein in der Sammlung von Klein-Glienicke bei Berlin erhaltenes Stück mit der Gestalt eines Affen — es ist zweifellos seiner Zeit aus Venedig erworben worden, wie auch ein dort befindliches, leider schlecht erhaltenes Beispiel des Vogelkapitells mit Löwenköpfen —, daß wir es in solchen Miniaturen nicht mit reinen Erfindungen der Maler, sondern mit freien Nachbildungen wirklicher Werkstücke zu tun haben. Ältere Bruchstücke bieten, wie schon (S. 504) gezeigt wurde, hinreichende Gewähr dafür, daß die Weinranke als Grundbestandteil des Blattschmucks der Bauplastik ihre naturähnliche Bildung bis in das IX. Jahrhundert bewahrt hatte. Ihnen ist ein ganz mit ihr übersponnenes Kämpferkapitell aus Konstantinopel im K. Friedrich-Museum trotz starker Verstümmelung als wertvolles einzigartiges Überbleibsel zuzurechnen. Erhalten haben sich auch eine Anzahl kleinerer Vogelkapitelle gleicher Herkunft (z. T. ebenda) die unverkennbar von dem o. e. monumentalen Typus abgeleitet sind, da an ihnen vereinzelt (in Nicäa) auch die Löwenköpfe noch neben dem Vogelpaar vorkommen. Sie mögen größtenteils schon der Komnenenkunst angehören. Doch läßt eines von ihnen in demselben noch mit voller Sicherheit Papageien erkennen, wie sie schon die islamischen Vorbilder der ganzen Gattung zeigen und wie sie uns schon auf einem Kämpfer (im K. Friedrich-Museum) aus den Seemauern des Theophilus († 841) begegnen. Nach alledem müssen wir uns den Formenschatz der mittelbyzantinischen Zierplastik viel reicher vorstellen, als ihre typischen Überreste vermuten lassen. Vgl. den einschlägigen Denkmälerbestand und die Beweisführung in den Amtl. Ber. a. d. Kgl. Sammlungen 1918, XXXIX, Nr. 11, Sp. 246ff. nebst Ergänzungen ebenda XL, Nr. 2, Sp. 32ff. u. Beschr. d. Bildw. d. Christl. Epochen III, Erg. Bd. S. 30f.

Seite 492, Abb. 421 (Unterschrift) lies „Brontocheion“ statt „Brontocheiu“.

Seite 514, Zeile 20/1 (von unten) lies „14“ statt „12 ad. 13“.

Seite 522/3, Abb. 451/2 (Unterschrift) lies „Cod. e Vat. sel. 1908“ statt „Omont a. a. O.“

Seite 539, Zeile 11 (von unten) füge ein „(Pariser) Codex“.

Seite 542, Zeile 6 (von oben) lies „Teil II“ statt „Teil I“.

BERICHTIGUNGEN

Seite 552f. wird das Apsismosaik der Panagia Angeloklistos bei Larnaka auf Cypern (Abb. 480) vermutungsweise (im Anschluß an Th. Schmidt) der Zeit Basilios I. zugeteilt. Diese Annahme hält jedoch einer erneuten Nachprüfung der schwierigen Zeitbestimmung des Denkmals nicht stand. Wie schon die allegorische Darbringung der mit dem Kreuz gezeichneten Weltkugeln an das Christuskind nur in der altchristlichen Kunst nachweisbar ist, so vertritt auch die Gestalt der Gottesmutter, die es auf dem linken Arme trägt, noch eine Vorstufe des mittelalterlichen Ikonentypus der Hodegetria. Sie erhebt die Rechte noch nicht mit der Gebärde der Fürbitte zu ihm, wie das seit dem IX. Jahrhundert durchweg der Fall ist, sondern legt sie stützend an sein Knie. Diese Händehaltung sowie den Kaiserlichen Prunkschemel hat sie mit einer Miniatur des Rabula (s. T. I S. 296) gemein. Das Vorbild beider Darstellungen ist daher in einem gefeierten syrischen Muttergottesbilde zu suchen, das an Stelle der thronenden Gestalt (der Ampulla von Monza) in die herkömmliche dreiteilige Gruppe aufgenommen ist und nicht ohne Mühe in der kleinen Nische eingezwängt wurde, so daß der Schemel die untere ornamentale Borte überschneidet. Die Standweise mit stark abgestrecktem Spielbein stimmt völlig mit manchen Gestalten römischer Apsismosaiken des VII. Jahrhunderts (vgl. Abb. 377/8) überein. Die freiere Haltung und Bewegung der beiden Erzengel weist hingegen auf andere Vorbilder hellenistischen Ursprungs zurück, deren reichere Faltengebung sich auch in der nur halbverstandenen Wiedergabe des Mosaikstils noch augenfällig von der trockneren und strengeren Linienführung im Gewande der Gottesmutter unterscheidet. Ihre Kopftypen bilden einen der mittelbyzantinischen Kunst nicht mehr geläufigen Kontrast. Ebensowenig entspricht der Kopf des Kindes dem späteren jugendlichen Christusideal, sondern trägt die lieblicheren Züge eines altbyzantinischen Typus (wie in S. Apollinare Nuovo, Taf. XXIV, 2). Das rundliche blühende Antlitz Marias endlich taucht schon in orientalischen Denkmälern des VI./VII. Jahrhunderts (Brustbild in Sakkarah und Ikona in Kiew) auf, die wohl einen alexandrinischen Typus widerspiegeln. Es ist also kaum ein Zufall, daß die Namensinschrift des cyprischen Mosaiks die in Ägypten verbreitete Fassung „die heilige Maria“ hat. Vielmehr werden wir als Erklärung dafür vermuten dürfen, daß es eine Arbeit alexandrinischer Mosaizisten ist, zumal es in den olivgrauen Schatten und orangefarbenen Mitteltönen des Inkarnats manche von den ravennatischen und römischen Mosaiken abweichende Besonderheiten aufweist. Seine Farbengebung aber stimmt einerseits in dem bräunlichen Purpurton des Maphorion Marias mit einzelnen von ihnen überein, anderseits im blaugrünen Gefieder der Engelflügel mit seinen Pfauenaugen mit ein paar Cherubgestalten der Katharinenkirche auf dem Sinai (S. 420). Ihre weißen Gewänder mit den Winkelklaven und das Goldgewand des Christuskindes gehören ebenfalls noch dem altchristlichen Monumentstil an. So führt die stilistische wie die ikonographische Untersuchung zum Ergebnis, daß wir nicht eine mittelalterliche Nachbildung eines altchristlichen Apsisbildes vor uns haben, sondern ein erhaltenes Mosaik des VII. Jahrhunderts, das sich den frühesten Darstellungen der Gottesmutter in der Altarnische (s. Seite 432) anreiht. Eine äußere Bestätigung sah schon der Entdecker des Denkmals (J. Smirnow) in der Kleinheit der Apsis, an die die mittelbyzantinische Kirche kaum vor dem X. Jahrhundert in viel größeren Verhältnissen an Stelle des ursprünglichen Naos angebaut sein dürfte. Das hier begründete und berichtigte Urteil über die Entstehungszeit des Denkmals stützt sich im wesentlichen auf die Ausführungen von Kondakow, Ikonogr. d. Gottesmutter I, S. 231 u. ff.

Seite 558, Zeile 21 (von unten) vertausche die Ziffern von Seite und Abb.

Seite 583, Zeile 3 (von unten) lies „Seite 556“ statt Seite 55?

Seite 592, Zeile 8 (von unten) lies „Andrea“ statt „Enrico“.

